



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2016

"Ein Unendliches in Bewegung". Positionierung der Kunst in der Kultur

Schneider, Sabine

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-116721>
Book Section

Originally published at:

Schneider, Sabine (2016). "Ein Unendliches in Bewegung". Positionierung der Kunst in der Kultur. In: Ehrmann, Daniel; Wolf, Norbert Christian. Klassizismus in Aktion. Goethes 'Propyläen' und das Weimarer Kunstprogramm. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 47-65.



KLASSIZISMUS IN AKTION

*Goethes ›Propyläen‹
und das Weimarer Kunstprogramm*

DANIEL EH RMANN, NORBERT CHRISTIAN WOLF (HG.)

böhlau

Literaturgeschichte
in Studien und Quellen
Band 24

Herausgegeben von
Klaus Amann
Hubert Lengauer
und Karl Wagner

Daniel Ehrmann · Norbert Christian Wolf (Hg.)

Klassizismus in Aktion

Goethes *Propyläen* und das Weimarer Kunstprogramm



2016

BÖHLAU VERLAG WIEN · KÖLN · WEIMAR

Veröffentlicht mit Unterstützung des Austrian Science Fund
(FWF): PUB 326-G26

© 2016 by Böhlau Verlag Ges.m.b.H & Co. KG, Wien Köln Weimar
Wiesingerstraße 1, A-1010 Wien, www.boehlau-verlag.com

Umschlagabbildung: Philipp Otto Runge, »Achill und Skamandros«
Zeichnung, 1801; © bpk/Hamburger Kunsthalle/Christoph Irrgang

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig.

Korrekturat: Ernst Grabovszki, Wien
Umschlaggestaltung: Michael Haderer, Wien
Satz: Michael Rauscher, Wien
Druck und Bindung: Finidr, Cesky Tesin
Gedruckt auf chlor- und säurefrei gebleichtem Papier
Printed in Hungary

ISBN 978-3-205-20089-5

Inhaltsverzeichnis

EINLEITUNG

DANIEL EH RMANN · NORBERT CHRISTIAN WOLF

Klassizismus in Aktion. Zum spannungsreichen Kunstprogramm der <i>Propyläen</i>	11
--	----

KULTUR UND AUTONOMIE

SABINE SCHNEIDER

»Ein Unendliches in Bewegung«. Positionierungen der Kunst in der Kultur	47
--	----

HANS-JÜRGEN SCHINGS

<i>Laokoon</i> und <i>La Mort de Marat</i> oder Weimarische Kunstfreunde und Französische Revolution	67
---	----

DANIEL EH RMANN

Bildverlust oder Die Fallstricke der Operativität. Autonomie und Kulturalität der Kunst in den <i>Propyläen</i>	123
--	-----

NATUR UND DIE KÜNSTE

ELISABETH DÉCULTOT

Kunsttheorie als Übersetzung. Goethes Auseinandersetzung mit Diderots <i>Versuch über die Mahlerey</i>	177
---	-----

DIETER BORCHMEYER

Weimarer Opernästhetik. Goethes Essay <i>Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke</i>	195
---	-----

ERNST OSTERKAMP

Das Drama und die Kunst des Klassizismus in den <i>Propyläen</i>	205
--	-----

NORMATIVITÄT UND VIELSTIMMIGKEIT

JOHANNES GRAVE

Natur und Kunst, Illusion und Bildbewusstsein. Zu einigen Bildern in
Goethes Beiträgen für die *Propyläen* 225

NORBERT CHRISTIAN WOLF

Vielstimmigkeit im Kontext. Goethes »kleiner KunstRoman«
Der Sammler und die Seinigen in entstehungsgeschichtlicher und
gattungstheoretischer Perspektive 239

MARTIN DÖNIKE

»Antike Kunstwerke«. Johann Heinrich Meyers altertumskundliche
Beiträge zu den *Propyläen* 277

KLASSIZISTISCHE UND ANTIKLASSIZISTISCHE KUNSTPRAXIS

FRANK BÜTTNER

Die Weimarischen Kunstfreunde und die Krise der Kunstakademien
um 1800 295

JOHANNES RÖSSLER

Über das Helldunkel. Reflexionen zu Druckgraphik und
Reproduktionsmedien in den *Propyläen* 329

YORK-GOTHART MIX

»Das Unendliche und das Endliche«. Die *Propyläen* und die
kunstphilosophische Debatte über die Arabeske als romantisches
Erkenntnisbild 349

VOR UND NACH DEN »PROPYLÄEN«

GERRIT BRÜNING

Glückliches Ereignis im Zeichen der Kunst. Die *Propyläen* als Frucht
der Zusammenarbeit Goethes und Schillers 371

CLAUDIA KELLER

Die ungeschriebenen *Propyläen* – Klassizismus im Experiment 387

PETER SPRENGEL

Goethe-Nachfolge als Architekturphantasie. Zum Motiv der *Propyläen*
im Werk Gerhart Hauptmanns 407

Abbildungen 425

Siglenverzeichnis 449

Verzeichnis der Trägerinnen und Träger 451

Personenregister 453

EINLEITUNG

Klassizismus in Aktion

ZUM SPANNUNGSREICHEN KUNSTPROGRAMM DER *Propyläen*

Unter dem Titel *Propyläen. Eine periodische Schrift* gab Goethe von 1798 bis 1800 eine Kunstzeitschrift in drei Bänden zu je zwei Stücken heraus, die in der Cotta'schen Buchhandlung in Tübingen erschien. Dabei handelt es sich – neben Schillers *Horen* – um das zweite wichtige deutschsprachige Zeitschriftenprojekt zur Propagierung und Durchsetzung einer klassizistischen Kunstanschauung um 1800, in seinem publizistischen Anspruch sowie in seiner ästhetisch-programmatischen Bedeutung vergleichbar mit dem heute weitaus bekannteren konkurrierenden Zeitschriftenprojekt, dem romantischen *Athenäum* der Brüder Schlegel. Das von Goethe selbst redigierte Periodikum enthält neben gewichtigen eigenen Beiträgen zahlreiche Arbeiten der anderen »Weimarer Kunstfreunde«¹, namentlich von Johann Heinrich Meyer, Wilhelm von Humboldt, Caroline von Humboldt und – nicht zuletzt – auch Friedrich Schiller. In kunsttheoretischer und allgemein ästhetischer Hinsicht erscheinen die *Propyläen* als »das gewaltigste und strengste Zeugnis des Klassizismus«² in deutscher Sprache. Als programmatisches Reflexionsmedium der »hochklassischen« Ästhetik Goethes stellen sie zugleich ein einzigartiges Dokument seines publizistischen und kunstpolitischen Engagements für die während der Italienreisen 1786–1788 sowie 1790 gewonnenen und daraufhin vertieften ästhetischen Überzeugungen dar. Sie setzten somit seine »frühklassischen« kunsttheoretischen Schriften fort, die er 1788/89 nach seiner Rückkehr aus Italien als Teil

1 Es handelt sich um eine informelle Vereinigung von Mentoren klassizistischer Ästhetik, die – um Goethe gruppiert – in unterschiedlichen personellen Konstellationen unter dem Kürzel »W.K.F.« auch als Autorenkollektiv in Erscheinung getreten ist. Ab 1800 spricht Goethe – wohl mit Blick vor allem auf Meyer und Schiller – von »den Kunstfreunden in unsrem Kreise« (Goethe an Carl Ludwig Kaaz, 30.5.1800, WA IV, 15, S. 73), und in den *Tag- und Jahreshäften* für das folgende Jahr schreibt er erstmals von den »Weimarischen Kunstfreunden« (MA 14, S. 82), die indes erst ab 1804 als »W.K.F.« auch an die Öffentlichkeit traten.

2 Gisela Horn: »Horen« – »Propyläen« – »Athenäum«: Zeitschriften im Widerstreit. In: *Evolution des Geistes: Jena um 1800. Natur und Kunst, Philosophie und Wissenschaft im Spannungsfeld der Geschichte*. Hg. von Friedrich Strack. Stuttgart: Klett-Cotta 1994 (= Deutscher Idealismus. Philosophie und Wirkungsgeschichte in Quellen und Studien, Bd. 17), S. 306–322, hier S. 316.

der *Auszüge aus einem Reise-Journal* in Wielands *Teutschem Merkur* veröffentlicht hatte. Viele der in den *Propyläen* formulierten Einsichten Goethes über Prinzipien der bildenden Kunst wurden in der Folge genauso in seinen Urteilen und literarischen Werken wirksam, weshalb seine Kunsttheorie nicht zu Unrecht als Paradigma seiner literarischen Ästhetik, als Teil derselben klassischen ›Kultur des Sichtbaren‹³ gilt.

Goethes programmatische *Einleitung* entwirft die *Propyläen* als »Stufe, Tor, Eingang, Vorhalle«. Angesiedelt auf dieser »Schwelle zwischen dem Innern und Äußern, zwischen dem Heiligen und Gemeinen«,⁴ eröffnet die Zeitschrift Einblicke in ganz verschiedenartige Bereiche: sowohl in eine – vor allem »aus didaktischen Gründen«⁵ – strenge ästhetische Doktrin, einen sich bestärkenden und weiter formierenden Klassizismus, als auch in verstreute, ganz praktische Bemerkungen zur Kunst, die von keinem offenkundig normativen Anspruch gezeichnet sind. Nicht mehr der Gegenstandsbereich oder eine bestimmte Textsorte, sondern ein »ästhetisch-didaktisches Programm«⁶ verklammert das breite Spektrum teils heterogener Gattungen und Themen. Gemein ist diesen Aussichten aus »ernste[m] Sinne« aber »heitere[r] Stimmung«⁷ trotz ihres überzeitlichen Anspruchs ihr eminenter Zeitbezug. Denn besonders in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts geriet der die Weimarer Kunstfreunde einende ästhetische Klassizismus erheblich unter Druck. So drohten mit Napoleons Plünderung der italienischen Kunstsammlungen und Museen gerade jene Erfahrungen unmöglich zu werden, denen vor allem Goethe den eigenen Aussagen zufolge seine »ästhetische Erziehung« verdankte. Zwar sollten die italienischen Kunstwerke in Paris erneut vereint werden, doch waren sie dort weit von ihrem »natürlichen« Ort und dem

3 Vgl. den forschungsleitenden Aufsatz von Helmut Pfotenhauer: ›Weimarer Klassik‹ als Kultur des Sichtbaren. In: *Begrenzte Natur und Unendlichkeit der Idee. Literatur und Bildende Kunst in Klassizismus und Romantik*. Hg. von Jutta Müller-Tamm und Cornelia Ortlieb. Freiburg/Br.: Rombach 2004 (= Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae, Bd. 119), S. 145–181, der in Goethes Prosa der 1790er Jahre »das Diskontinuierliche, Plötzliche, den heraustretenden Augenblick« als zentrale Funktionsmerkmale ausmacht (S. 172). Für Pfotenhauer ist der »Kult des Sichtbaren, der dazu beiträgt, Weimar später als klassisch erscheinen zu lassen, [...] klassizistisch ausgerichtet [...]«. Aber er ist ein Effekt der Modernisierung wie die Romantik und daher von dieser nicht prinzipiell unterschieden« (S. 148).

4 P I.1, S. III.

5 Werner Busch: *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Mann 1985, S. 24.

6 Dirk Kemper: [Art.] *Propyläen*. In: *Goethe-Handbuch. Supplemente*, Bd. 3: Kunst. Hg. von Andreas Beyer und Ernst Osterkamp. Stuttgart, Weimar: Metzler 2011, S. 318–332, hier S. 318.

7 [Goethe:] *Einleitung* (P I.1, S. IX).

speziellen Klima entfernt, das sie – so die unter anderem auf Winckelmann zurückgehende Überzeugung⁸ – überhaupt erst ermöglicht hatte.⁹

Die Bildungserlebnisse eines kunstinteressierten Publikums, die aufgrund der nicht mehr direkt erfahrbaren Einheit der Kunst und einer ihr entsprechenden Natur zumindest gefährdet schienen, sollten zunächst auf andere Weise, durch ein großes geopolitisches und kunsthistorisches Gemeinschaftswerk Goethes und Meyers über Italien, ermöglicht werden. Da die politisch turbulenten Jahre vor 1800 einem solch zeitaufwendigen Vorhaben mit enzyklopädischem Anspruch aber entgegenstanden, rückte an dessen Stelle bald das *Propyläen*-Projekt. Dieses sollte in offenerer Form die Weimarer Kunstdoktrin indes nicht nur gegen politische Veränderungen, sondern auch gegen den (angeblich) niedergehenden Geschmack des Publikums absichern, dessen Verfall Goethe schon im gemeinsam mit Schiller initiierten *Xenien*-Streit vehement bekämpft hatte. Und schließlich hatte sich die Zeitschrift auch noch mit jenen ästhetischen Umwälzungen auseinanderzusetzen, die sich spätestens seit Wackenroders und Tiecks *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1796) abzuzeichnen begannen und dem Klassizismus die ästhetische Hegemonie, ja sogar die prinzipielle Legitimität streitig machten. Die dafür in erster Linie verantwortlichen Frühromantiker formierten sich zur selben Zeit im benachbarten Jena und konzipierten dort das *Athenaeum*, ihren zeitgleich erschienenen publizistischen Parallel- und Gegenschlag. Dessen modernistische Programmatik einer »progressive[n] Universalpoesie«, emphatisch als eine ewig werdende, alle Gattungen vereinigende Kunst entworfen,¹⁰ steht dem in der *Einleitung* in die

8 Vgl. zu dieser Gedankenfigur, die bei Winckelmann häufig anzutreffen ist, stellvertretend die Passage in der *Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst; und Beantwortung des Sendschreibens über diese Gedanken*. In: [Johann Joachim Winckelmann:] Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst. Zweyte vermehrte Auflage. Dresden, Leipzig: Walther 1756, S. 105–113, sowie die Bemerkungen zur »Bildung der Schönheit unter einem wärmeren Himmel« in: Johann Joachim Winckelmann: Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden: Walther 1764, S. 22.

9 Vgl. dazu Ingrid Oesterle: Der »neue Kunstkörper« in Paris und der »Untergang Italiens«. Goethe und seine deutschen Zeitgenossen bedenken die »große Veränderung« für die Kunst um 1800 durch den »Kunstraub«. In: Poesie als Auftrag. Festschrift für Alexander von Bormann. Hg. von Dagmar Ottmann und Markus Symmank. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 55–70.

10 Vgl. das 116. der im zweiten Stück des *Athenaeums* erschienenen Fragmente: *Athenaeum*. Eine Zeitschrift 1. Bd. (1798), 2. St., S. 204–206, hier S. 204; Friedrich Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. 1. Abteilung, 2. Band. München u.a.: Schöningh 1967, S. 182f.; dort auch der Hinweis auf die »zahlreiche[n] Vorformen«, die zeigen, dass es sich dabei um eine programmatisch zu verstehende Synthese frühromantischer Kunsttheorie handelt.

Propyläen formulierten Grundsatz, dass »die Vermischung der verschiedenen Arten« eines »der vorzüglichsten Kennzeichen des Verfalles der Kunst« sei,¹¹ nahezu diametral entgegen. Im Unterschied zu den romantischen Fortschrittsphantasien setzte Goethe auf eine veritable Ästhetik der ›Entschleunigung‹, die auch als Reaktion auf die Beschleunigungserfahrung nicht nur im Zusammenhang mit der Französischen Revolution und der napoleonischen Invasion in Italien zu verstehen ist.¹² Das daran geknüpfte »Konzept einer Selbststeigerung durch Ruhigstellung«¹³ bringt einen scheinbar rückwärtsgewandten Klassizismus hervor, der das ›moderne‹ Wissen um die eminente Historizität von Kunst zwar teilt, dennoch – im Sinne einer Überwindung – hinter sich zu lassen strebt. »Auf das Abstraktwerden der Welt« reagiert die ›Weimarer Klassik‹ »mit gegenläufigen Akzentsetzungen«.¹⁴ Ihre programmatische Wendung gegen zentrale Aspekte der beginnenden Moderne ist – anders noch als knapp ein halbes Jahrhundert zuvor bei Winckelmann – nun als ›innermodernistische‹ Fraktionsbildung und Oppositionsbewegung¹⁵ im damaligen literarischen und künstlerischen Feld zu beschreiben, weshalb nicht zuletzt die Frage nach der

11 P I.1, S. XXIV.

12 Vgl. den von Verlustangst gezeichneten Kommentar Goethes zu den napoleonischen Konfiszierungen in Italien am Ende seiner *Einleitung* in die *Propyläen*: »Man hat vielleicht jetzo mehr Ursache als jemals, Italien als einen grossen Kunstkörper zu betrachten, wie er vor kurzem noch bestand. Ist es möglich davon eine Uebersicht zu geben, so wird sich alsdann erst zeigen, was die Welt in diesem Augenblicke verliert, da so viele Theile von diesem grossen und alten Ganzen abgerissen wurden. / Was in dem Act des Abreissens selbst zu Grunde gegangen, wird wohl ewig ein Geheimniß bleiben; allein eine Darstellung jenes neuen Kunstkörpers, der sich in Paris bildet, wird in einigen Jahren möglich werden« (P I.1, S. XXXVII). – Zum allgemeinen literatur- und kulturhistorischen Kontext vgl. jetzt die anregende Studie von Mathias Mayer: *Stillstand. Entrückte Perspektive. Zur Praxis literarischer Entschleunigung*. Göttingen: Wallstein 2014; zu Goethe vgl. die kursorischen Bemerkungen ebd., S. 33–35.

13 Cornelia Zumbusch: *Die Immunität der Klassik*. Berlin: Suhrkamp 2012 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 2014), S. 250.

14 Thorsten Valk: *Weimarer Klassik. Kultur des Sinnlichen*. In: *Weimarer Klassik. Kultur des Sinnlichen*. Ausstellungskatalog. Hg. von Sebastian Böhmer, Christiane Holm, Veronika Spinner und Thorsten Valk. Berlin, München: Deutscher Kunstverlag 2012, S. 11–23, hier S. 11. Diese Reaktionen zeigen sich nicht nur in »literarischen, kunsttheoretischen und geschichtsphilosophischen Experimentalanordnungen [...], sondern auch in verschiedenen Kulturpraktiken wie dem Wohnen, Sammeln und Schreiben« (ebd.).

15 Dass Goethe und Schiller noch im sogenannten ›klassischen Jahrzehnt‹ um ihre Positionen im literarischen Feld kämpften, betont etwa Terence James Reed: *Ecclesia militans: Weimarer Klassik als Opposition*. In: *Unser commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*. Hg. von Wilfried Barner, Eberhard Lämmert und Norbert Oellers. Stuttgart: Cotta 1984 (= Veröffentlichungen der deutschen Schillergesellschaft, Bd. 42), S. 37–53.

spezifischen Modernität dieses Widerstands erneut zu stellen wäre.¹⁶ Die scheinbar unzeitgemäße Verteidigung der ›Schönheit‹ als Zielpunkt jeder künstlerischen Tätigkeit wird so auch als Reaktion auf die Depotenzierung aller ›fertigen‹ Dichtarten zugunsten der ›ewig werdenden‹ Poesie und der Entfesselung der »Willkür des Dichters«¹⁷ durch die Frühromanik les- und verstehbar.

Die *Propyläen* sind nicht nur ein »schon zur Zeit seines Erscheinens seltsam altertümliches Werk«¹⁸, ja keineswegs ein bloß reaktionäres Organ, mittels dessen die Weimarer Kunstfreunde sich gegenseitig bestärkten und scheinbar bedrohliche Veränderungen abwehrten; sie sind vor allem das Forum eines sich an europäischen Maßstäben orientierenden Klassizismus: sowohl (1.) in theoretischer Hinsicht, was beispielsweise die bereits in dem kurzen Aufsatz *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl* (1789) grundgelegten¹⁹ und hier konzeptionell weiterentwickelten Differenzierungen zwischen Kunst und Natur zeigen, als auch (2.) bezüglich historischer Fundierungen, wie sie vor allem Meyers Abhandlungen *Ueber etruskische Monumente* oder – auf mehrere Hefte verteilt – *Rafaels Werke besonders im Vatikan* liefern, und nicht zuletzt (3.) hinsichtlich ganz praktischer Fragen, was besonders Meyers ebenfalls mehrteiliger Aufsatz *Ueber Lehranstalten zu Gunsten der bildenden Künste*, die Bildbeschreibungen oder die Preisaufgaben belegen, mit denen die Weimarer Kunstfreunde Einfluss auf die auch intern mit gewichtigen Umwälzungen konfrontierte²⁰ zeitgenössische Kunstproduktion zu nehmen versuchten, wenngleich der »unverkennbar kunstpädagogische Impetus

16 Vgl. etwa Helmut Pfotenhauer: Klassizismus als Anfang der Moderne? Überlegungen zu Karl Philipp Moritz und seiner Ornamenttheorie. In: *Ars naturam adiuvars*. Festschrift für Matthias Winner. Hg. von Victoria v. Flemming und Sebastian Schütze. Mainz/R.: von Zabern 1996, S. 583–597; Sabine Schneider: Klassizismus und Romantik – zwei Konfigurationen der einen ästhetischen Moderne. Konzeptuelle Überlegungen und neuere Forschungsperspektiven. In: *Jahrbuch der Jean Paul Gesellschaft* 37 (2002), S. 86–128.

17 Schlegel: [116. Athenaeums-Fragment]. In: *Athenaeum* 1. Bd. (1798), 2. St., S. 206; Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, 1. Abt., 2. Bd. (Anm. 10), S. 183.

18 Wanda Kampmann: Goethes ›Propyläen‹ in ihrer theoretischen und didaktischen Grundlage. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 25 (1931), S. 31–48.

19 Vgl. dazu Norbert Christian Wolf: Streitbare Ästhetik. Goethes kunst- und literaturtheoretische Schriften 1771–1789. Tübingen: Niemeyer 2001 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 81), S. 341–443; zusammengefasst in ders.: [Art.] *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil*. In: *Goethe-Handbuch. Kunst* (Anm. 6), S. 303–317.

20 Vgl. etwa Werner Busch: Das Ende der klassischen Bilderzählung. In: *Geschichte, Bild, Museum. Zur Darstellung von Geschichte im Museum*. Hg. von Michael Fehr und Stefan Grohe. Köln: Wienand 1989, S. 127–166.

der *Propyläen* [...] insgesamt ohne die erhoffte weitere Wirkung [blieb]«. ²¹ Goethes Journal bezeugt einen keineswegs spannungsfreien Klassizismus, der sich – zum letzten Mal mit solchem Erfolg beim avancierten Publikum – eine nationale Öffentlichkeit zu schaffen versucht. Die *Propyläen* stellen durchaus kein einheitliches und starres, ²² sondern ein offenes, ²³ zuweilen widersprüchliches und mit hin äußerst modernes Kunstprogramm vor, das seine Ansprüche unter gewissen Umständen modifiziert und sie den Gegebenheiten anpasst. Auch in diesem Sinn markiert die Zeitschrift also ihrem Namen entsprechend eine ›Schwelle‹ ²⁴ – zwischen dem theoretisch Postulierten und dem praktisch Möglichen.

Den vielfältigen und heterogenen Zielsetzungen entspricht die relativ offene Form zahlreicher Texte. Zwar enthalten die *Propyläen* mehrere eher konventionell gebaute Abhandlungen, doch steht diesen eine beachtliche Anzahl an Essays, fiktionalen Dialogen und fiktiven Briefen, Übersetzungskommentaren sowie – mit Miszellen und Preisaufgaben – eher vor- oder beiläufigen Texten gegenüber. Unterscheidet man die Beiträge in inhaltlicher Hinsicht, dann fallen zunächst die kunsttheoretisch ausgerichteten Arbeiten auf, nicht nur weil sie den Schwerpunkt vor allem des ersten Hefts und damit den Auftakt des Projekts bilden (vor allem *Ueber Laokoon*, *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst* und *Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke*), sondern auch weil sie im Rahmen ihrer bisher fast einzigen wissenschaftlichen Rezeption – nämlich durch die Goethe-Philologie – die meiste Beachtung fanden. Daneben nahm Goethe mehr oder weniger ausholende kunsthistorische Abhandlungen in die Zeitschrift auf, zu deren Erarbeitung Meyer bei Gelegenheit seines Italienaufenthalts 1795–1797 umfangreiche Materialsammlungen angelegt hatte. Auf diese Weise konnten die Weimarer Kunstfreunde zahlreiche bedeutende Kunstwerke der klassischen Antike und vor allem der italienischen Renaissance erstmals in dieser Ausführ-

21 Andreas Beyer: *Klassik und Romantik – Zwei Enden einer Epoche*. In: *Klassik und Romantik*. Hg. von A. B. Studienausgabe. München: dtv 2006 (= *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland*, Bd. 6), S. 9–37, hier S. 28.

22 Es ist daher Siegfried Seifert zu widersprechen, der durch die theoretischen Beiträge der *Propyläen* »die klassische Kunstlehre systematisch erweitert und abgerundet« findet. S. S.: *Goethe und die Kulturvermittlung durch Journale*. In: *Goethe und die Weltkultur*. Hg. von Klaus Manger. Heidelberg: Winter 2003 (= *Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800. Ästhetische Forschungen*, Bd. 1), S. 101–157, hier S. 116.

23 Diese Offenheit betont auch Burgard, der von den *Propyläen* sogar als »collection of essays« spricht. Peter J. Burgard: *Idioms of Uncertainty. Goethe and the Essay*. University Park: Pennsylvania State Univ. Press 1992, S. 27.

24 Vgl. [Goethe:] *Einleitung* (P I.1, S. III f.).

lichkeit dem deutschsprachigen Publikum vorstellen. In engem Zusammenhang damit stehen zum einen die Kunstbeschreibungen, die – mit Ausnahme zweier Texte der Humboldts und des von Schiller verantworteten *Schreibens an den Herausgeber* – ebenfalls Meyer verfasst hat, zum anderen die Arbeiten zu kunstdidaktischen und kunstpraktischen Fragen, die wiederum größtenteils aus Meyers Feder stammen.

Während die bislang genannten Textgruppen – abgesehen von Goethes kunsttheoretischen Essays – heute weitgehend vergessen sind und auch nicht außerhalb der *Propyläen* ediert, geschweige denn kommentiert wurden,²⁵ erlangten die zentralen kunsttheoretischen Intentionen der Zeitschrift immerhin eine gewisse Bekanntheit. Doch vermag auch diese Prominenz nicht zu überdecken, dass die literaturtheoretischen Ziele – die vor allem in den letzten Heften mit Wilhelm von Humboldts Brief *Ueber die gegenwärtige tragische französische Bühne* und mit verschiedenen Texten rund um die Preisaufgaben angestrebt wurden – aufgrund der spärlichen Beteiligung Schillers und den vielfältigen Nebenbeschäftigungen des Herausgebers während der nur dreijährigen Lebensdauer des gesamten Projekts bei weitem nicht im vorgesehenen Maß zur Umsetzung gelangten. Insgesamt manifestiert sich der didaktische Impetus der *Propyläen* besonders in den bekannteren Texten, den kunsttheoretischen Abhandlungen und den Preisaufgaben. Und selbst die kunsthistorischen Aufsätze und Kunstbeschreibungen, die bislang nur wenig Beachtung fanden,²⁶ sind keineswegs bloß ein Dokument ideologischer Stillstellung, sondern zeigen auf originelle Weise einen Klassizismus ›in Aktion‹: Sie propagieren nicht nur theoretisch eine normative Kunstanschauung im Bewusstsein stilgeschichtlicher Historizität, sondern demonstrieren diese zugleich beschreibungspraktisch und machen sie zum Ausgangspunkt ihrer kunsthistorischen Bewertungs- und Systematisierungsversuche.²⁷

Aus heutiger Sicht kondensiert sich die historische Bedeutung der *Propyläen* insbesondere in folgenden Aspekten: *Ästhetikgeschichtlich* handelt es sich um die

25 Hier ist allenfalls auf eine den heutigen editionsphilologischen Anforderungen nicht mehr genügende Edition einiger Meyer-Texte im 19. Jahrhundert zu verweisen; vgl. [Johann] Heinrich Meyer: *Kleine Schriften zur Kunst*. Hg. von Paul Weizsäcker. Heilbronn: Gebr. Henninger 1886 (= Deutsche Literaturdenkmäler des 18. und 19. Jahrhunderts, Bd. 26).

26 Erst kürzlich gerieten sie in den Fokus einzelner Beiträge des Sammelbands: Johann Heinrich Meyer – Kunst und Wissen im klassischen Weimar. Hg. von Alexander Rosenbaum, Johannes Rößler und Harald Tausch. Göttingen: Wallstein 2013 (= Ästhetik um 1800, Bd. 9).

27 Vgl. zu Meyers zugleich kunstgeschichtlichem und kunstdidaktischem Anspruch auch Daniel Ehrmann: Ordnen und Lenken. Kunstgeschichte und Kunsttheorie in Meyers Beiträgen zu den *Propyläen*. In: Johann Heinrich Meyer (Anm. 26), S. 255–274.

wichtigste kunsttheoretische Programmschrift des Weimarer Klassizismus überhaupt. Sie fungierte nicht zuletzt als herausragendes publizistisches Medium zur Propagierung der säkularen Doktrin ästhetischer Autonomie und wurde trotz des ausbleibenden verlegerischen Erfolgs von zahlreichen Künstlern gelesen, kommentiert, kritisiert sowie zum Anlass theoretischer Entgegnungen und kunstpraktischer Widerlegungen genommen, weshalb ihr eine kaum zu überschätzende ästhetisch-kunsttheoretische Wirkung zukommt. Ihre *literatur- und werkgeschichtliche* Bedeutung gründet darin, dass Goethe in den *Propyläen* jene ästhetischen Maximen entwickelt hat, die zum Teil aus seiner poetischen Praxis gezogen waren und dann als poetologische Prinzipien formal und inhaltlich in die erzählerische Gestaltung weiterer literarischer Werke eingingen.²⁸ *Literatursoziologisch* können die *Propyläen* eine entscheidende Rolle bei der Anbahnung der einzigartigen und vor allem strukturell wegweisenden Autor-Verleger-Beziehung Goethes zu Johann Friedrich Cotta beanspruchen: Als erstes gemeinsames Produkt der Zusammenarbeit dieser beiden zentralen Akteure im deutschsprachigen literarischen Feld um 1800 hat das eher kurzlebige Journal die gewichtige Funktion, ein neuartiges Verhältnis zwischen ökonomischem und symbolischem Kapital zu begründen.²⁹ Und *diskurshistorisch* sind die *Propyläen* ein maßgebliches Medium zur Realisierung des Konzepts kollektiver Autorschaft. Dadurch, dass viele Texte durch mehrere Hände in die letztlich gedruckte Fassung gebracht wurden, erhielten sie häufig den Charakter von Gemeinschaftsarbeiten – und die *Propyläen* die Eigenschaft eines ›kollektiven Werks‹.³⁰ Wenngleich die Wei-

28 Zur Nähe der symbolischen Gestaltung von *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96) zu dem für die *Propyläen* zentralen Aufsatz *Ueber Laokoon* vgl. Hans-Jürgen Schings: Wilhelm Meisters schöne Amazone. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 29 (1985), S. 141–206, bes. S. 186–191.

29 Vgl. dazu Norbert Christian Wolf: Gegen den Markt. Goethes Etablierung der ›doppelten Ökonomie‹. In: MARKT. *literarisch*. Hg. von Thomas Wegmann. Bern u.a.: Lang 2005 (= Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge, Bd. 12), S. 59–74; überarbeitet in ders.: ›Heilige Uneigennützigkeit‹? – Goethes Umgang mit Geld als Autor und Herausgeber. In: Goethe und das Geld. Der Dichter und die moderne Wirtschaft. Hg. von Vera Hierholzer und Sandra Richter. Frankfurt/M.: Freies Deutsches Hochstift 2012, S. 166–175. Dass davon trotz hoher ökonomischer Verluste letztlich wohl vor allem Cotta profitiert hat, der damals hoffte, »mit Goethe den bedeutendsten deutschen Autor zu gewinnen und damit auf dem Weg, aus seinem kleinen Tübinger Unternehmen einen ›national‹ operierenden Verlag zu machen, einen großen Schritt voranzukommen«, zeigt Bernhard Fischer: Johann Friedrich Cotta. Verleger – Entrepreneur – Politiker. Göttingen: Wallstein 2014, S. 114.

30 Erst später und eher die Sammlung als die gemeinschaftliche Arbeit betonend spricht Goethe selbst – im Kontext seiner Umarbeitungen von *Wilhelm Meisters Wanderjahre* für die vervollständigte Neuausgabe 1829 – von einem ›kollektiven Werk‹ (vgl. Gespräch mit Eckermann, 11.9.1828

marer Kunstfreunde erst in den folgenden Jahren unter dem Kürzel »W.K.F.« auch öffentlich als Kollektiv auftraten, deuten bereits die häufig gemeinschaftliche Arbeitsweise und die bewusst eingesetzte Anonymität konzeptionell auf jene anti-genieästhetischen Schreib- und Produktionsverfahren voraus, die Goethe dann Jahrzehnte später in seinem Altersroman *Wilhelm Meisters Wanderjahre* auf höchst innovative Weise künstlerisch inszeniert hat. Sie waren indes für damalige Verhältnisse so neuartig, dass ihr innovatives Potenzial erst im späteren zwanzigsten Jahrhundert im Zeichen postmoderner und poststrukturalistischer Theoriebildung erkannt und gewürdigt werden konnte.³¹

Bisher hat sich die literaturwissenschaftliche und kunsthistorische Forschung zu den *Propyläen*, nicht zuletzt angesichts der unbefriedigenden Editionslage, thematisch fast ausschließlich auf die Person und die Schriften Goethes konzentriert. Dabei wurden meist einzelne Texte – wie die *Einleitung*³² und der Essay *Ueber Laokoon*³³ – oder übergreifende Problemfelder – etwa die Frage nach »Goethes Kunstanschauung«³⁴ – in den Fokus der Untersuchungen gerückt. Der gesamten Zeitschrift in ihrem inneren Zusammenhang widmeten sich dagegen

[MA 19, S. 249–252]). Das Dissertationsprojekt von Daniel Ehrmann soll die spezifische Kollektivität der *Propyläen* herausarbeiten und mit ähnlichen Positionen um 1800 konstellieren.

31 Goethes umfangreiche Spätwerke sind in diesem Kontext als Ausdruck einer »Archivpoetik« gedeutet worden. Vgl. Steffen Schneider: *Archivpoetik. Die Funktion des Wissens in Goethes »Faust II«*. Tübingen: Niemeyer 2005 (= *Hermes*, Neue Folge, Bd. 108); Martin Bez: *Goethes »Wilhelm Meisters Wanderjahre«*. Aggregat, Archiv, Archivroman. Berlin, Boston: de Gruyter 2013 (= *Hermes*, Neue Folge, Bd. 132).

32 Vgl. etwa Burgard: *Idioms of Uncertainty* (Anm. 23), bes. S. 27–36, und Edith Anna Kunz: »Vorhallen« und »Heiligtum«. Text- und Kunstkonzept von Goethes »Propyläen«. In: »Ein Unendliches in Bewegung«. Künste und Wissenschaften im medialen Wechselspiel bei Goethe. Hg. von Barbara Naumann und Margrit Wyder. Bielefeld: Aisthesis 2012, S. 35–49.

33 Stellvertretend für die Fülle an Beiträgen darüber sei auf die folgenden neueren Arbeiten verwiesen: Simon Jan Richter: *The End of Laocoön: Pain and Allegory in Goethe's »Über Laokoon«*. In: *Goethe Yearbook* 6 (1992), S. 123–141; Inka Mülder-Bach: *Sichtbarkeit und Lesbarkeit. Goethes Aufsatz »Über Laokoon«*. In: *Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert*. Hg. von Inge Baxmann, Michael Franz und Wolfgang Schäffner. Berlin: Akademie 2000 (= *Literaturforschung*), S. 465–479; Norbert Christian Wolf: »Fruchtbarer Augenblick« – »prägnanter Moment«: Zur medien-spezifischen Funktion einer ästhetischen Kategorie in Aufklärung und Klassik (Lessing, Goethe). In: *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings*. Hg. von Peter-André Alt, Alexander Košenina, Hartmut Reinhard u. Wolfgang Riedel. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 373–404.

34 Vgl. Matthijs Jolles: *Goethes Kunstanschauung*. Bern: Francke 1957.

nur relativ wenige verstreute Publikationen.³⁵ Der vorliegende Band soll mit Forschungsbeiträgen etwa zur generischen Hybridität der Zeitschrift eine weitere Konturierung dieses wichtigen Teilbereichs der Klassik-Forschung vorantreiben und auch die bislang eher selten in den Blick geratene Relevanz der *Propyläen* für andere künstlerische Projekte der einzelnen Mitarbeiter näher beleuchten.³⁶ Zwar ist Goethes Anteil an der Redaktion und Revision der einzelnen Beiträge nicht zu unterschätzen, doch bringt gerade Meyer immer wieder »Gegenstände und Künstlerpersönlichkeiten in das Journal ein, denen Goethe fremd gegenübersteht oder die er auf der italienischen Reise doch willentlich ausgelassen hat«.³⁷ Das DFG-Projekt »Johann Heinrich Meyer – Kunst und Wissen im klassischen Weimar«, aus dem zwei Monographien über Meyer hervorgehen sollen, sowie die aufsehenerregende Ausstellung »Der Kunschtmeier. Ein Zürcher an Goethes Seite. Johann Heinrich Meyer 1760–1832« im Züricher Museum Strauhof belegen den dringenden Bedarf der aktuellen literaturwissenschaftlichen und kunsthistorischen Klassizismus-Forschung nach einer Fokuserweiterung auf den weniger prominenten Mitarbeiter Goethes. Besonders in dieser Hinsicht vermag die systematische Analyse weiterer Texte und Kontexte, die der vorliegende Band erstmals gebündelt unternimmt, eine Grundlage für vertiefte Einblicke in das innere Gefüge der klassizistischen Weimarer Ästhetik zu bereiten, vor allem wenn sie den Anteil Goethes – und gegebenenfalls auch Schillers oder Meyers – an der Redaktion und Revision einzelner Beiträge anderer Verfasser zu ermitteln sucht.

Ebenso sind Analysen des Verhältnisses der *Propyläen* zu konkurrierenden Positionen der damaligen ästhetischen Debatte in der bisherigen Forschung eher unterrepräsentiert. Dabei scheint es unter anderem vielversprechend, Goethes Zeitschrift in ihrer Beziehung zu den publizistischen Rahmenbedingungen,

35 Die Schwierigkeit eines solchen Unterfangens führt auch Dirk Kempers Überblicksartikel »Propyläen« vor Augen, der in der gebotenen Kürze den verdienstvollen Versuch unternommen hat, die Beiträge in eine von inhaltlichen Kategorien geleitete Ordnung zu bringen; vgl. D. K.: [Art.] Propyläen. In: Goethe-Handbuch in vier Bänden. Hg. von Bernd Witte u.a. Bd. 3: Prosaschriften. Hg. von Bernd Witte und Peter Schmidt. [...] Stuttgart, Weimar: Metzler 1997, S. 578–593, sowie die erweiterte und aktualisierte Fassung des Artikels in: Goethe-Handbuch. Kunst (Anm. 6), S. 318–332.

36 Einen der wenigen Versuche in diese Richtung hat Dönike unternommen, der Schillers stärker theater- als bildästhetische Rezension der Konkurrenzstücke zur zweiten Preisaufgabe in den Blick nimmt. Vgl. Martin Dönike: Heroisch-pathetische Geschichte(n) in Schillers Schreiben *An den Herausgeber der Propyläen* (1800). In: *Études Germaniques* 60 (2005), Nr. 4, S. 613–629.

37 Paul Hocks, Peter Schmidt: Literarische und politische Zeitschriften 1789–1805. Von der politischen Revolution zur Literaturrevolution. Stuttgart 1975 (= Sammlung Metzler, Bd. 121), S. 116.

den kultur- und kunsthistorischen Hintergründen sowie dem ästhetischen und kunsttheoretischen Diskurs ihrer Entstehungszeit zu untersuchen. Daneben eröffnet die Frage nach dem Anteil der einzelnen Beiträge an der Zeitschrift die von der Forschung bisher kaum wahrgenommene Möglichkeit, die Flexibilität und Modernität des hier entwickelten Kunstprogramms zu beleuchten und dem in den *Propyläen* propagierten Klassizismus zumindest jene Vielfalt und Vielschichtigkeit zurückzuerstatten, die ihm eine allein auf Goethe ausgerichtete Forschungsdiskussion bislang meist entzog.

Bei genauerer Betrachtung versprechen nämlich gerade die weniger beachteten, beschreibenden und kunstkritischen Texte Einblicke in den praktischen Vollzug des theoretisch ausgearbeiteten Klassizismusprojekts, der von der Kunst- und Literaturwissenschaft noch nicht gebührend gewürdigt worden ist: Die Anamnese der konkreten Kunstbeschreibungen erlaubt eine genaue Untersuchung des kunsttheoretisch gelenkten und strukturierten Perzeptionsprozesses, mithin die analytische Rekonstruktion einer bildungsgeschichtlich einflussreichen historischen Wahrnehmungsform. Eine unabdingbare Voraussetzung dieser Historisierung der ästhetischen Erfahrung einzelner Kunstwerke ist die konsequente Kontextualisierung von wahrgenommenem Gegenstand, wahrnehmendem Subjekt und historisch-diskursiver Disposition der Wahrnehmung selbst. In diesem Zusammenhang sei auf den erst in den vergangenen Jahren wieder ins Zentrum der kunst- und kulturwissenschaftlichen Betrachtung gerückten Gegenpol der ästhetischen Kategorie des ›Erhabenen‹ verwiesen: nämlich auf die von der Kunsttheorie lange vernachlässigten Kategorie des ›Schönen‹,³⁸ in deren Zeichen zahlreiche *Propyläen*-Texte stehen³⁹ und deren kunsttheoretische und kunstprak-

38 Vgl. *pars pro toto* und aus ganz anderer Perspektive etwa Winfried Menninghaus: Das Versprechen der Schönheit. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003; Schöheit. Vorstellungen in Kunst, Medien und Alltagskultur. Hg. von Lydia Hausteil und Petra Stegmann. Göttingen: Wallstein 2006; Joachim Jacob: Die Schönheit der Literatur. Zur Geschichte eines Problems von Gorgias bis Max Bense. Tübingen: Niemeyer 2007 (= Studien zur dt. Literatur, Bd. 183; Konrad Paul Liessmann: Schöheit. Wien: Facultas 2009. Einen historischen Überblick gibt Renate Reschke: [Art.] Schön/Schöheit. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Hg. von Karlheinz Barck u.a. Bd. 5: Postmoderne – Synästhesie. Stuttgart, Weimar: Metzler 2003, S. 391–436; zum 18. Jahrhundert vgl. ebd., S. 396–416. Zur Auseinandersetzung um die Schöheit in der bildenden Kunst in den Jahrzehnten vor und nach 1800 vgl. Schöheit und Revolution. Klassizismus 1770–1820. Ausstellungskatalog. Hg. von Maraike Bückling und Eva Mongi-Vollmer. München: Hirmer 2013.

39 Besonders aufschlussreich ist Goethes Verteidigung des Schönen gegenüber der vor allem vom Archäologen Aloys Hirt stark gemachten Kategorie des Charakteristischen; vgl. etwa Alessandro Costazza: Das »Charakteristische« als ästhetische Kategorie der deutschen Klassik. Eine Diskus-

tische Kontur eine eingehendere Betrachtung zu schärfen verspricht. Aus diesen kursorischen Überlegungen ergibt sich ein breites Spektrum an möglichen, auf unterschiedliche Weise von den Beiträgern des vorliegenden Bandes adressierten Fragestellungen, in dem sich unter anderem folgende leitende Gesichtspunkte ausmachen lassen:

1. In welcher genetischen oder kontrastiven Beziehung stehen die kunsttheoretischen Texte der *Propyläen* zu Goethes italienischen Kunstanschauungen; wie verhalten sie sich zu konkurrierenden Ästhetiken und welchen Beitrag können sie zur Offenlegung der innerliterarischen und innerkünstlerischen Spannungen um 1800 leisten?

2. Welche Auswirkungen hat die ›kollektive Autorschaft‹ – etwa hinsichtlich des von Goethe später selbst intensiv reflektierten, dezidiert anti-genieästhetischen Modus künstlerischer Produktion – auf einzelne Beiträge (z. B. auf die Abhandlung *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst*)?

3. Die *Propyläen* präsentieren sich nicht nur als Reflexionsmedium der ›hochklassischen‹ Ästhetik Goethes, sondern enthalten neben einer strengen ästhetischen Doktrin und einem sich bestärkenden und weiter formierenden Klassizismus auch verstreute historische Bemerkungen zur Kunst, die von keinem offenkundig normativen Anspruch gezeichnet sind. Im Anschluss daran stellt sich die Frage, unter welchen Umständen das Journal seine programmatischen Zielsetzungen auch modifiziert und sie den Gegebenheiten angepasst hat, wenn gleich damit – etwa im Verhältnis von Kunsttheorie und -praxis – zuweilen Widersprüchlichkeiten in Kauf genommen werden mussten.

4. Das breite inhaltliche und stilistische Spektrum der in der Zeitschrift versammelten Texte reicht von theoretischen und historischen Abhandlungen über literarische Texte verschiedener Gattungen bis hin zu kunstpraktischen Anleitungen. Dies bietet nicht nur die Gelegenheit, das Journal insgesamt in Hinblick auf das systematische oder kontrastive Verhältnis der Texte zueinander zu untersuchen, sondern kann auch als Ausgangspunkt genommen werden, um die gewollte oder unvermeidliche Pluralität des präsentierten Klassizismus nachzuzeichnen.

5. Die Anamnese der konkreten Kunstbeschreibungen ermöglicht eine genauere Untersuchung des kunsttheoretisch gelenkten und strukturierten Wahrnehmungsprozesses. Sie kann – mit kunsthistorischem Fokus – zu einer methodologischen und wissenschaftsgeschichtlichen Einordnung einzelner Texte oder des gesamten Projekts führen.

sion zwischen Hirt, Fernow und Goethe nach 200 Jahren. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 42 (1998), S. 64–94.

6. Vielsprechend ist auch die Konfrontation der theoretischen und praktischen Vorhaben der *Propyläen* mit ähnlichen Bestrebungen in anderen deutschsprachigen Kunstzentren. Zu denken wäre dabei an die vielen im Verlauf des 18. Jahrhunderts in klassizistischem Sinn neugegründeten oder reformierten Kunstakademien: In Dresden etwa hielt Winckelmanns ehemaliger Weggefährte Giovanni Battista Casanova (1730–1795) – später sogar Direktor der Dresdner Akademie – ab 1765 Vorlesungen über die Theorie der Malerei;⁴⁰ in Wien trug Anton Raphael Mengs' Schüler und Schwager Anton Maron (1731–1808) zur Neugründung der Akademie und zur Auslobung von Romstipendien für begabte Akademieschüler bei; und ab 1764 war Adam Friedrich Oeser (1717–1799), der nicht nur Winckelmanns, sondern auch Goethes Zeichenlehrer gewesen ist und dem im fünften Stück der *Propyläen* ein eigener Beitrag als Epitaph gewidmet wurde,⁴¹ Direktor der neugegründeten Zeichenakademie in Leipzig. Neben diesem ab der Jahrhundertmitte in Deutschland raumgreifenden akademischen Klassizismus wäre auch der in den vergangenen Jahren intensiv erforschte Berliner Klassizismus zu berücksichtigen,⁴² der in enger zeitlicher, personeller und konzeptioneller Nähe zu Weimar stand. Insbesondere Karl Philipp Moritz und der Archäologe Aloys Hirt, die beide in Berlin lehrten, gaben wichtige Impulse für einzelne Beiträge der *Propyläen* oder bildeten den Ausgangspunkt für die Schärfung der Weimarer Position.⁴³ Dies alles kann im vorliegenden Band nur gestreift werden. Verdeutlicht wird dadurch aber jedenfalls, dass die *Propyläen* keineswegs eine nur didaktische Intervention ins Feld der Kunst darstellten, sondern zudem an gleich mehrere zeitgenössische akademische Debatten anschlossen, die von Vertretern unterschiedlicher disziplinärer Fachrichtungen teils vehement geführt wurden.

7. Ähnlich fruchtbar erweist sich ein Blick auf die *Propyläen* im Licht der internationalen kunsttheoretischen Entwicklung. Nicht nur die Perspektive auf

40 Vgl. Giovanni Battista Casanova: Theorie der Malerei. Hg. von Roland Kanz. München: Fink 2008 (= Phantasos, Bd. 8).

41 Siehe [Johann Heinrich Meyer:] Oeser (P III.1, S. 125–129).

42 Vgl. das Projekt der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften zur »Berliner Klassik. Eine Großstadtkultur um 1800«, deren Ergebnisse in der Reihe »Berliner Klassik« (Hannover: Wehrhahn 2004ff.) publiziert werden.

43 Vgl. etwa die Rolle des unverkennbar auf Hirts Positionen rekurrierenden Charakteristikers in Goethes Briefzerzählung *Der Sammler und die Seinigen*; vgl. dazu Wolf: Streitbare Ästhetik (Anm. 19), S. 470–473, bes. aber Martin Dönike: Pathos, Ausdruck und Bewegung. Zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus 1796–1806. Berlin, New York: de Gruyter 2005 (= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 34), S. 211–236.

die Programmatiken der Akademien in Frankreich, Italien und England, sondern auch eine Verschiebung des Fokus auf einzelne Aspekte des Kulturtransfers – etwa auf die Tätigkeit der Humboldts in Paris, auf die Rezeption von Flaxmans Werken in Deutschland oder auf die Popularisierung antiker und moderner Kunst durch großangelegte reproduktionsgraphische Werke – scheinen in dieser Hinsicht vielversprechend zu sein.

8. Insgesamt bedarf nicht nur die den *Propyläen* eigene Theoriebildung einer erneuten eingehenden Auseinandersetzung. Für eine diskurs- und ästhetikgeschichtliche Verortung des Projekts ist auch eine Erweiterung des Blicks über die Grenzen der Zeitschrift hinaus und eine Fokussierung ihres näheren und weiteren Umfelds nötig. Insbesondere eine Untersuchung der impliziten Bezugnahme auf das zeitgleich erscheinende *Athenaeum* der Brüder Schlegel und das Verhältnis der beiden Journale zueinander ermöglicht vertiefte Einblicke in die Formierung des ästhetisch-programmatischen Diskurses um 1800 und könnte mithin zu einer weiteren Differenzierung der Beziehungen zwischen Klassik und Romantik beitragen.⁴⁴ Insgesamt gilt die von diesen teils antagonistischen, teils komplementären Polen markierte diskursive Formation der neueren Forschung längst als »komplizierte, von Widersprüchen nicht freie Einheit«.⁴⁵

9. Schließlich stellt sich die Frage nach der Reichweite des Programms eines spezifischen Klassizismus »in Aktion«. Sie gilt zunächst der Funktion der in der Zeitschrift abgedruckten kunsthistorischen Abhandlungen als teils erstmalige Vermittler zahlreicher bedeutender Kunstwerke der klassischen Antike und vor allem der italienischen Renaissance an ein größeres deutschsprachiges Publikum. Des Weiteren lenkt sie den Blick trotz der starken Konzentration der *Propyläen* auf bildende Kunst aber auch auf Effekte und Reflexe, auf Zeichen der Adaptation oder Ablehnung des Weimarer Klassizismus-Projekts in literarischen und nicht-literarischen Texten anderer Autoren der Goethe-Zeit.

Diese und weitere Fragen wurden von Expertinnen und Experten aus Deutschland, Österreich, Frankreich und der Schweiz auf einer internationalen Fachtagung diskutiert, die vom 21. bis zum 23. Februar 2013 an der Universität Salzburg stattgefunden hat. Ausgerichtet hat die Konferenz das seit Anfang 2011

44 Vgl. dazu Norbert Christian Wolf: Reinheit und Mischung der Künste. Goethes »klassische« Position und die frühromantische Poetik Friedrich Schlegels. In: Konstellationen der Künste um 1800. Reflexionen – Transformationen – Konstellationen. Hg. v. Albert Meier u. Thorsten Valk. Göttingen: Wallstein 2015 (= Schriftenreihe des Zentrums für Klassikforschung, Bd. 2; im Druck).

45 Beyer: Klassik und Romantik (Anm. 21), S. 15.

vom österreichischen *Wissenschaftsfonds (FWF)* finanzierte Forschungsprojekt P 23033-G18 zur Erarbeitung einer kommentierten Neuedition von Goethes *Propyläen*, das am Fachbereich Germanistik der Universität Salzburg angesiedelt ist. Die Neuedition zielt darauf, das ästhetikgeschichtlich bedeutsame Unternehmen wieder in den Fokus der Forschung zu rücken, indem sie bisher schwer zugängliche Texte philologisch akkurat wiedergibt und neues Material aus den Nachlässen der Journal-Beiträger erschließt.⁴⁶ Bei der Tagung ging es zum einen um einen philologischen Gedankenaustausch über die Editionsprinzipien sowie die Anlage des Kommentars. Zum anderen und nicht zuletzt sollte das Kolloquium aber auch die Erarbeitung, Erörterung und Integration neuer inhaltlicher Perspektiven unterschiedlicher Disziplinen und Forschungsbereiche auf eine der ästhetikgeschichtlich maßgeblichen Kunstzeitschriften des ausgehenden 18. Jahrhunderts ermöglichen.⁴⁷ In der jetzigen Fassung entsprechen die Ergebnisse der Vorträge und anschließenden Gespräche etwa jenen bekannten Worten, die Goethe in seiner *Einleitung* in das Journal formuliert hat:

Die zweifelhafte Sorge, unsere Vorstellungsart möchte uns nur allein angehören, die uns so oft überfällt, wenn andere gerade das Gegentheil von unserer Ueberzeugung aussprechen, wird erst gemildert, ja aufgehoben, wenn wir uns in mehreren wieder finden; dann fahren wir erst mit Sicherheit fort, uns in dem Besitze solcher Grundsätze zu erfreuen, die eine lange Erfahrung uns und andern nach und nach bewährt hat.⁴⁸

46 Lediglich Goethes und Schillers Arbeiten sind in mehreren Werkausgaben enthalten – aber auch hier oft unvollständig und unzureichend kommentiert –, während vor allem die Beiträge des ‚fleißigsten‘ Autors Johann Heinrich Meyer weitgehend ungreifbar bleiben. Nahezu unmöglich ist damit die Wahrnehmung der Zeitschrift als Gemeinschaftswerk, die der Forschung überhaupt erst die materielle Grundlage für einen vertieften Einblick in die spannungsreiche Beschaffenheit des klassizistischen Weimarer Kunstprogramms bereitstellen würde. Die Neuedition der *Propyläen* soll daher der literatur- sowie kunsthistorischen Forschung eine brauchbare Arbeitsgrundlage bereitstellen, deren Kommentar die Texte in die für ein angemessenes Verständnis notwendigen Kontexte einordnet und dabei zugleich die im Weimarer Goethe- und Schiller-Archiv befindlichen Nachlässe berücksichtigt. Auf Materialien aus diesen Beständen, die im Kommentarteil der Neuedition der *Propyläen* allgemein zugänglich gemacht werden sollen, beziehen sich im vorliegenden Band u.a. – in der Reihenfolge ihres Abdrucks – die Beiträge von Ehrmann, Wolf, Dönike, Rößler, Brüning und Keller.

47 Um die Kongruenz von Edition, Kommentar und Sammelband zu gewährleisten, wurden sämtliche Zitate aus den *Propyläen*-Texten (auch) nach dem Erstdruck und nicht etwa nach etablierten Goethe-Ausgaben vereinheitlicht, so dass sie mit Hilfe der Seitenkonkordanz auch in der Neuedition leicht auffindbar sein werden.

48 P I.1, S. VI.

Dieses Zitat könnte gewissermaßen als ironisches Motto über dem vorliegenden Band stehen. Goethe bezeichnet damit das Bedürfnis nach einem Ausgleich der individuellen Vorstellungen, der die »Gefahr der Einseitigkeit«⁴⁹ bannen sollte. Ein solcher Austausch sollte nicht allein subjektivistische Kurzschlüsse bei der Betrachtung von Kunst- oder »Naturwerken«⁵⁰ verhindern, sondern darüber hinaus auch zur gemeinschaftlichen Überprüfung isoliert getroffener Urteile beitragen – mithin zur Relativierung nur vorläufiger Ergebnisse. Dies gilt ebenso für die hier präsentierten Resultate der Salzburger Tagung, deren Ziel auch darin bestand, weitere Forschungen anzuregen. Der vorliegende Band, der neue Perspektiven auf die *Propyläen* und ihren diskursiven sowie künstlerischen historischen Kontext eröffnet, macht die nach den intensiven Diskussionen überarbeiteten Beiträge einer größeren wissenschaftlichen Öffentlichkeit zugänglich.

AUTONOMIE UND KULTURELLE BINDUNG

Schon von den Zeitgenossen wurden die häufig strengen Urteile der *Propyläen* und ihre auf symbolische Darstellungen zielenden⁵¹ kunstpädagogischen Vorgaben als normatives Korsett empfunden. Selbst die Autonomietheorie, durch die den Künsten eigentlich der Ausgang aus heteronomen Funktionszusammenhängen möglich werden sollte, erschien einer jungen »romantischen« Generation als Doktrin, die der schwächelnden Kunst um 1800 nur gemeinsam mit einer religiösen und nationalen Kontextualisierung neues Leben einhauchen und sie so wieder im gesellschaftlichen Leben verankern konnte. Dabei offenbart sich dem ästhetikgeschichtlich informierten Blick, den Sabine Schneider auf das *Propyläen*-Projekt und seine Kontexte wirft, dass die Weimarer Kunstfreunde just an derselben Problematik laborieren, jedoch auf eine andere Weise damit umzugehen versuchen. Denn die Weimarer Kunsttheorie ist keineswegs von blindem Fortschrittsoptimismus im Zeichen klassizistischer Normativität geleet, sondern geprägt von einer tiefen Skepsis gegenüber der Wirksamkeit ihrer

49 [Goethe:] Inhalt (P I.1, S. XXXIX).

50 [Goethe:] Ueber Laokoon (P I.1, S. 1).

51 Zur Bedeutung des Symbolischen auch außerhalb der Kunst vgl. Frauke Berndt: Frankfurt – ethnographisch. Goethe an Schiller zwischen 16. und 17. August 1797. In: Kultur-Schreiben als romantisches Projekt. Romantische Ethnographie im Spannungsfeld zwischen Imagination und Wissenschaft. Hg. von David E. Wellbery. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012 (= Stiftung für Romantikforschung, Bd. 55), S. 87–104.

eigenen Lösungsversuche angesichts der im Schwinden begriffenen kulturellen Bedeutung von Kunst, wie wenig später Georg Wilhelm Friedrich Hegel wirkmächtig herausarbeiten sollte. Schneider verfolgt die Auswirkungen des schon von Friedrich Nietzsche konstatierten »Abbruchs einer kulturellen Tradition«, zu dem auch die Autonomieästhetik durch ihre Lossprechung der Künste von gesellschaftlichen Funktionssystemen wie Religion oder Nation beigetragen hat. Der Eindruck des kulturellen Bedeutungsverlusts wird noch durch die Beschleunigungserfahrungen, insbesondere seit der Französischen Revolution, verstärkt. Dieses Bewusstsein der Historizität findet an mehreren Stellen der Zeitschrift, nicht zuletzt aber auch in der programmatischer *Einleitung* ihren Niederschlag. Goethe konstatiert darin einen »ewigen Wechsel«, eine Beweglichkeit aller menschlicher Hervorbringungen und Zusammenhänge, denn »da gewisse Dinge nicht neben einander bestehen können, verdrängen sie einander.«⁵² Im Wissen um die kulturelle Wandelbarkeit sieht Schneider den Grund dafür, dass die Weimarer Kunstfreunde »komplementär und in kritischer Gegensteuerung zur eigenen Autonomietheorie ihre Aufmerksamkeit und ihre Anstrengungen verstärkt auf die gefährdeten oder verlorenen kulturellen Bindungen der Kunst richten.« In dieser Hinsicht gewinnt Goethes metaphorische Rede von dem durch die Napoleonischen Konfiszierungen nicht nur veränderten, sondern zumindest auch beschädigten, wenn nicht gar zerstörten »Kunstkörper«⁵³ eine umfassendere Bedeutung: Nämlich darin, dass die Weimarer Kunstfreunde in den *Propyläen* Kunst nicht als etwas Abgeschlossenes, sondern als einen lebendigen, wachsenden und sich verändernden Organismus begreifen wollen, eben als ein »Unendliches in Bewegung«.⁵⁴

Einer ganz anderen Facette der kulturellen Einbindung von Kunst, die aber ebenso eng mit den von der Französischen Revolution ausgelösten Umbrüchen verbunden ist, wendet sich der Beitrag von Hans-Jürgen Schings zu. Aus der schier unüberschaubaren Menge an Aspekten, die das (vornehmlich kritische) Verhältnis von klassischem Weimar und revolutionärem Frankreich bestimmen, greift er zwei Kunstwerke heraus, die auf den ersten Blick denkbar wenig miteinander zu tun zu haben scheinen: die antike *Laokoon*-Gruppe, die als »das geschlossenste Meisterwerk der Bildhauerarbeit«⁵⁵ einen Platz im Zentrum der

52 P I.1, S. XXI.

53 [Goethe:] *Einleitung* (P.1, S. XXXVII).

54 Winkelman und sein Jahrhundert. In Briefen und Aufsätzen herausgegeben von Goethe. Tübingen: Cotta 1805, S. 420.

55 [Goethe:] *Ueber Laokoon* (P I.1, S. 18).

weimarischen Kunsttheorie besetzt hält, und Jacques-Louis Davids zur Ikone der Revolutionskunst aufgestiegenes Gemälde *La Mort de Marat*. Diese beiden Werke und ihre Begleitdiskurse lässt Schings stellvertretend für die Weimarer und die Pariser Ästhetiken, die – wie der materialreiche Beitrag zeigt – kaum von ihren (kunst)politischen Kontexten zu trennen sind, einander gegenüber treten. So könne Goethes Aufsatz *Ueber Laokoon* nur vor dem Hintergrund der französischen Beschlagnahmungen antiker Kunstwerke in Italien adäquat verstanden werden. Wer das revolutionäre Paris – so Schings – nicht als den stärksten Widersacher der ›Weimarer Klassik‹ erkennt, dem müsse sie zu Recht als »prekäres Gebilde im luftleeren Raum« erscheinen. Wenn aber die Weimarer Position als »bestimmte Negation« aufgefasst und in einem ästhetisch/politischen Konkurrenzverhältnis verortet wird, dann werde deutlich, dass »Weimar dem totalitären Civismus der ›zweiten Revolution‹ seinen ästhetischen Humanismus entgegen[setzt]«. Während Goethe anhand der *Laokoon*-Gruppe seine Autonomietheorie veranschaulicht, nach der Kunst von allen ihr unwesentlichen bildlichen wie sprachlichen Anhängseln zu befreien sei, politisiert David sein Gemälde ausgerechnet durch die Hinzufügung von Inschriften und lässt es so zu einem für die Zeitgenossen nur allzu deutlich vernehmbaren Aufruf zur Rache an Marats mutmaßlichen Mördern geraten. Die Trennung des Kunstwerks von allem Historischen auf der einen, die bewusste Koalition von Kunst und Revolution auf der anderen Seite: mit dieser Kontextualisierung kann Schings den *Laokoon* in seiner Weimarer Deutung und den Pariser *Marat* nicht nur aufeinander beziehbar, sondern diese Beziehung sogar als Effekt einer polemischen Konstellation lesbar machen.

Sollen aber die Kunstwerke von allem politischen und religiösen, »von allem poetischen und mythologischen Beywesen [...] entkleidet«⁵⁶ werden, dann wird damit die Kunst nicht einfach gereinigt, sondern im selben Augenblick auch ihre Bedeutung verunsichert und ihr kultureller Sinn gefährdet. Von dieser Beobachtung ausgehend untersucht der Beitrag von Daniel Ehrmann das spannungsvolle Verhältnis von Autonomietheorie und (kultureller) Bedeutung, von Materialität und Medialität der Kunst im Kontext der *Propyläen*. Die Beiträge der Zeitschrift sind Ehrmann zufolge von einer Unsicherheit in der Theoretisierung bildender Kunst geprägt, die sich nicht nur aus der Heterogenität des Mitarbeiterkollektivs, sondern auch aus diesem Spannungsverhältnis herleiten lasse. Der normative Gestus vieler Texte kann deshalb nicht mit einer stringenten Theorie gefüllt werden, weil diese durch die gleichzeitige Betonung von Sinnlichkeit und Sinn

56 [Goethe:] *Ueber Laokoon* (P I.1, S. 7).

einen praktisch kaum zu bewältigenden *double bind* erzeugt. Das klassizistische Gemeinschaftsprojekt der Weimarer Kunstfreunde lässt sich damit auch als Reaktion auf die vielfach konstatierte Krise der Zeichen in der beginnenden Moderne verstehen. Für Ehrmann ist aber gerade im Versuch der *Propyläen*, dem autonomen Kunstwerk durch Operativisierung seine Bedeutung zurückzugeben, ein Grund für den relativ geringen Erfolg ihrer ästhetischen Reformbemühungen zu suchen.

NATUR UND DIE KÜNSTE

Während der junge Goethe Natur und Kunst unter genieästhetischen Vorzeichen relativ vorbehaltlos gleichsetzte, gerät dieses intrikate Verhältnis dem immer stärker auch selbst naturwissenschaftlich tätigen ›klassischen‹ Goethe zusehends zu einem ernstzunehmenden epistemologischen Problem. Zwar spannt sich zwischen den beiden Bereichen ein unauflösliches Beziehungsgeflecht, doch müssen sich Künstler wie Betrachter davor hüten, »Natur und Kunst zu confundiren«, denn eine »vollkommene Nachahmung der Natur ist in keinem Sinne möglich, der Künstler ist nur zur Darstellung der Oberfläche einer Erscheinung berufen.«⁵⁷ Dennoch müsse jede künstlerische Praxis auf einer profunden Kenntnis der Natur aufrufen, wie Goethe schon in dem zu Beginn des Jahres 1789 erschienenen Aufsatz über *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl* festgehalten hat. Demnach müsse sich ein jeder Künstler, der es unterlässt »sich an die Natur zu halten und an die Natur zu denken« zugleich »immer mehr von der Grundfeste der Kunst entfernen«.⁵⁸ Doch ist mit dieser Absage an die Manier keineswegs dem einfachen ›Naturalism‹ das Wort geredet. Es ist ein Drittes, der ›Styl‹,⁵⁹ der aus einer »auf den höchsten Punckt der Reinheit«⁶⁰ gebrachten Kenntnis hervorgeht und »auf dem Wesen der Dinge«⁶¹ ruht, durch den Werke überhaupt ermöglicht werden, die »sich den höchsten menschlichen Bemühun-

57 [Goethe:] Diderots Versuch über die Mahlerey. Uebersetzt und mit Anmerkungen begleitet. (P I.2, S. 1–44, hier S. 10 [Goethes Kommentar]).

58 Goethe: Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl (MA 3.2, S. 186–191, hier S. 190).

59 Zur prekären Inszenierung des ›Styls‹ als Synthese vgl. Wolf: Streitbare Ästhetik (Anm. 19), S. 364–381; vgl. auch ebd., S. 500–529; ders.: [Art.] Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil (Anm. 19), S. 309–311.

60 Goethe an die Herzogin Louise, [12.-]23.12.1786 (WA IV, 8, S. 97).

61 Goethe: Einfache Nachahmung der Natur (MA 3.2, S. 188).

gen gleichstellen« dürfen.⁶² Es ist somit dieser in höchstem Grade wissensgesättigte ›Styl‹, durch den Kunst im emphatischen Sinne allererst hervorgebracht wird. Ohne Natur ist keine Kunst zu haben, doch ohne Ästhetisierung bleibt sie bloße Natur.

Die Frage, wie dieses prekäre Verhältnis zwischen Natur und Kunst genau zu fassen sei, ist ein anhaltendes Problem der nachitalienischen Zeit, das Goethe noch weit über das Projekt der *Propyläen* hinaus beschäftigt hat. Das zentrale Dilemma dieses Verhältnisses stellt bereits die *Einleitung* in die *Propyläen* aus. Denn es ist zwar »[d]ie vornehmste Forderung, die an den Künstler gemacht wird, [...] daß er sich an die Natur halten, sie studiren, sie nachbilden, etwas, das ihren Erscheinungen ähnlich ist, hervorbringen solle.«⁶³ Dennoch hält man sich zugleich bewusst, »[w]ie groß, ja wie ungeheuer diese Anforderung sey«, denn: »Die Natur ist von der Kunst durch eine ungeheure Kluft getrennt, welche das Genie selbst, ohne äussere Hülfsmittel, zu überschreiten nicht vermag.«⁶⁴ Das angestrebte Ziel ist damit immer noch die Natur, das Problem aber ihre Unerreichbarkeit. Die Kunst daher als ein ›Analogon der Natur‹ und zugleich in ihrer genuinen Qualität zu bestimmen, war eines der zentralen Anliegen der gesamten Zeitschrift. Hierfür spielt insbesondere die Betonung der Aktivität des wohlausgebildeten Künstlers im Unterschied zum Dilettanten eine bedeutende Rolle. Denn indem er ›irgend einen Gegenstand der Natur ergreift, so gehört dieser schon nicht mehr der Natur an, ja man kann sagen: daß der Künstler ihn in diesem Augenblicke erschaffe, indem er ihm das Bedeutende, Characteristische, Interessante, abgewinnt, oder vielmehr erst den höhern Werth hineinlegt.«⁶⁵ Darin erkennt Goethe den wesentlichen, bereits mit Blick auf den Betrachter bemessenen Eigenwert der Künste.⁶⁶

Als Goethe daher mitten unter den Plänen zu dem großangelegten, doch letztlich nicht realisierten Buchprojekt über die Kultur Italiens, aus dem sich die *Propyläen* maßgeblich speisen, eine postum im Druck erschienene kunsttheoretische Schrift von Denis Diderot in die Hände fiel, musste diese beinahe zwangs-

62 Ebd.

63 P I.1, S. XI.

64 Alle Zitate aus [Goethe:] *Einleitung* (P I.1, S. XI).

65 P I.1, S. XVIII.

66 Vgl. Mathias Mayers Hinweis, dass Goethe den Künstler dabei »der Paradoxie aussetzt, dem Leben nur dadurch Dauer in der Kunst und über den Tod hinaus verleihen zu können, daß er dem Leben die natürliche Lebendigkeit entzieht und es der Ewigkeit der Kunst und des Todes überläßt.« (M.M.: Midas statt Pygmalion. Tödlichkeit der Kunst bei Goethe, Schnitzler, Hofmannsthal und Georg Kaiser. In: DVjs 64 (1990), H. 2, S. 278–310, hier S. 291)

läufig das höchste Interesse des künftigen Zeitschriftenherausgebers erwecken, der gerade dabei war, seine italienischen Erfahrungen kunsttheoretisch fruchtbar zu machen. Es handelt sich bei dem Text um die *Essais sur la peinture*, die bereits kurz nach ihrem Erscheinen im revolutionären Paris vom Intelligenzblatt der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* als das »wichtigste Product im Fache der schönen Literatur, das seit 2 Monaten in und außer Frankreich mit gleicher Begierde verschlungen und gepriesen wird«,⁶⁷ gefeiert wurden. Dass die *Essais* zu diesem Zeitpunkt Goethes besonderes Interesse zu wecken vermochten, lag nicht zuletzt daran, dass er darin an zentralen Stellen ebenfalls das Verhältnis von Natur und Kunst behandelt fand, mit dem er sich selbst gerade theoretisch auseinandersetzte. Diderot plädiert darin als Gegner des französischen Akademismus – beinahe das Gegenteil von Goethes Überzeugungen aussprechend – für eine Annäherung der Kunst an die Unmittelbarkeit der Natur, und obwohl Goethe von diesem »seltsamen, genialischen Sophisten«⁶⁸ und seinem rhetorischen Esprit unleugbar fasziniert war, konnte er dessen Ansichten nicht ohne weiteres teilen. Daher mag der Rückgriff auf Diderots Text – so Elisabeth Décultot in ihrem Beitrag – auf den ersten Blick etwas erstaunen, eignet sich doch der unzusammenhängende, extrem sprunghafte Text nicht wirklich für eine grundlegende theoretische Auseinandersetzung mit den Aufgaben der Kunst. Gerade deshalb aber könne Goethe sich die *Essais* im Rahmen seiner Übersetzung regelrecht aneignen, indem er insbesondere durch den Rückgriff auf die Form eines fiktiven Dialogs die Grenzen der herkömmlichen Übersetzung erweitert und durch die Umgestaltung des französischen Originals gar einen neuen Text erzeugt, der eher seinen eigenen Intentionen als Herausgeber der *Propyläen* entspreche als den ursprünglichen Absichten Diderots. Anstelle einer »zusammenhangende[n] Abhandlung« oder »Vorlesung« über die bildenden Künste⁶⁹ vermittele Goethe im Rahmen der *Propyläen* daher eine kommentierende und »controvertirende« Übersetzung⁷⁰ der *Essais*.

Solche poetischen Strategien der Distanzierung und der Relativierung der eigenen theoretischen Überzeugung begegnen noch in weiteren Texten der *Propyläen*, vor allem in solchen, die mehrheitlich Goethe zuzurechnen sind. Hatte er bei seiner Übersetzung der *Essais* die eigene Position zur bildenden Kunst differenziert, indem er sie in den – nur scheinbar – gleichberechtigten Wortwech-

67 Allgemeine Literatur-Zeitung, Intelligenzblatt, Nr. 66, 1.6.1796, Sp. 548.

68 Goethe an Meyer, 8.8.1796 (WA IV, 11, S. 149).

69 P I.2, S. 1.

70 Goethe an Meyer, 8.8.1796 (WA IV, 11, S. 150).

sel eines imaginierten Gesprächs mit einem »abgeschiednen Gegner«⁷¹ eingeflochten, seine Ansichten also in einer dynamischen kommunikativen Situation geäußert hat, in der die Angemessenheit des Urteils mitunter durch Erregung oder Sympathie beeinträchtigt werden kann; so zieht er sich in *Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* hinter die Form eines noch viel stärker fikionalisierten und literarisierten »Gesprächs«⁷² zurück. Wenngleich auch dieser von einer gebrochenen Maieutik bestimmte Dialog keineswegs im eigentlichen Sinn als systematisch-theoretische Abhandlung verstanden werden kann, erlaubt er dennoch Einblicke in ästhetische Problemlagen, aus denen sich – so Dieter Borchmeyer in seinem Beitrag – noch die späteren musik- und opernästhetischen Äußerungen Goethes herleiten lassen. Wie Peter J. Burgard⁷³ macht daher auch Borchmeyer den Text als »Dialog-Essay« fruchtbar, der trotz seiner poetischen Gestaltung sukzessive den Unterschied zwischen einer äußeren Wahrheit als Naturwahrheit und einer inneren Wahrheit als Kunstwahrheit aufbaut. Die Oper werde dabei konsequent als das »Paradigma des Kunstwahren« behandelt. Als wesentliches Kriterium der Aufwertung dieser zuvor vielfach geschmähten Kunstgattung identifiziert Borchmeyer den starken Anteil der Musik: Denn das Musikalische ist seiner Natur gemäß antimimetisch und daher bestens geeignet, eine gewichtige Rolle in der klassizistischen Kunsttheorie zu übernehmen. Indem mit der Aufwertung der Musik zugleich die Bedeutung des Inhalts zugunsten der Form gemindert wird, was einer von Schiller postulierten allgemeinen ästhetischen Tendenz entspricht,⁷⁴ lässt sich das Gespräch *Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* wiederum an die kunst- und theatertheoretischen Debatten rückbinden, die Goethe vorher brieflich mit Schiller geführt hat. Daher stellt das Gespräch – so Borchmeyer – nicht nur eine wesentliche theoretische Grundlage für die praktische Umsetzung der Weimarer Theaterreform dar, sondern nimmt auch den Kern von Goethes späteren musikästhetischen Ansichten vorweg, da beide auf der Grundidee Goethes und Schillers gründen, dass die Musik »die exemplarische Kunst der Moderne ist«.

71 P I.2, S. 3.

72 So die Gattungsbezeichnung im Untertitel (P I.1, S. 55).

73 Burgard: Idioms of Uncertainty (Anm. 23) interpretiert all jene Texte der *Propyläen* als Essays, die seinen Essayismuskriterien »processuality, dialogue, and open-endedness« entsprechen (vgl. S. 31), weshalb für ihn *Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* »the most obviously dialogic of Goethe's essays« darstellt (S. 124).

74 Vgl. Friedrich Schiller: Die schmelzende Schönheit. Fortsetzung der Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen. In: Die Horen. 1. Jg. (1795), 6. St., S. 45–124, hier 22. Brief, S. 75; SNA 20.1, S. 382.

Nicht zu übersehen ist dabei, dass insbesondere der antimimetische Charakter der Musik ihr das Interesse und die Wertschätzung Weimars sichert. So ist es denn auch das musikalische Element, das die ästhetische Illusion in der Oper durchbricht und sie beständig ihre eigene Künstlichkeit ausstellen lässt. Nur durch die Übereinstimmung »mit sich selbst«⁷⁵ und nicht mit einer äußeren Wirklichkeit erreicht das Musikdrama Geschlossenheit und erhält somit seinen eigentlichen Kunstcharakter. Die Wahrheit der Oper ist daher eine im besten Sinne ästhetische: eine Wahrheit nämlich, die – wie Schiller schon in den Briefen *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen* festgehalten hat –, »die Denkkraft selbstthätig und in ihrer Freyheit hervorbringt«,⁷⁶ weil die formbetonte Kunst der Oper dem Betrachter die »Gemüthsfreyheit«⁷⁷ belassen habe. Und dennoch will sich die offenkundige Mischgattung des Musikdramas, die theatrale, musikalische und sogar bildkünstlerische Elemente kombiniert, nicht recht in die streng separierende Genrepolitik Weimars fügen. Weil die Künste und Kunstgattungen miteinander verwandt sind – so Goethe in seiner *Einleitung* in die *Propyläen* selbst – haben sie »eine gewisse Neigung, sich zu vereinigen, ja sich in einander zu verliehren; aber eben darinn besteht die Pflicht, das Verdienst, die Würde des ächten Künstlers, daß er das Kunstfach, in welchem er arbeitet, von andern abzusondern, jede Kunst und Kunstart auf sich selbst zu stellen, und sie aufs möglichste zu isoliren wisse.«⁷⁸

Von diesem offenbaren Widerspruch zwischen dem Imperativ zur Grenzziehung zwischen den Künsten und einer gewissen Affinität zu *genera mixta* auch in den *Propyläen* geht der Beitrag von Ernst Osterkamp aus. Bemerkenswert erscheint es ihm, dass Goethe zwar »die Vermischung der verschiedenen Arten« als »[e]ines der vorzüglichsten Kennzeichen des Verfalles der Kunst«⁷⁹ betrachtet, im Gespräch *Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* die Oper aber – ganz so, als gelte hierbei die Forderung nach Gattungsreinheit nicht – vor allem mit Blick auf »Fundamentalgesetze aller Kunst« rechtfertigt. Davon ausgehend hebt der Beitrag nun nicht auf die gut erforschte Verbindung von Musik und Theater ab, sondern deckt eine von der bisherigen Forschung weitgehend unbenutzt gebliebene Affinität von Schauspiel und bildender Kunst auf, die von den *Propyläen* auch theoretisch begründet wird. Dies unternimmt allerdings weder

75 [Goethe:] *Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* (P I.1, S. 60).

76 Schiller: *Die schmelzende Schönheit* (Anm. 74), hier 23. Brief, S. 79; SNA 20.1, 384.

77 Schiller: *Die schmelzende Schönheit* (Anm. 74), hier 22. Brief, S. 76.

78 P I.1, S. XXIVf.

79 P I.1, S. XXIV.

Goethe noch Schiller, sondern der damals mit seiner Frau in Paris lebende Wilhelm von Humboldt, und zwar in einem brieflich übermittelten Aufsatz *Ueber die gegenwärtige französische tragische Bühne*.⁸⁰ Osterkamp liest diesen Text nicht nur als quasi-anthropologischen Vergleich zweier Nationalkulturen, sondern arbeitet vor allem die von Humboldt beschriebene Fähigkeit der französischen Schauspieler heraus, alle darstellerischen Elemente so durchzugestalten, dass sich die Tragödie unweigerlich »als ästhetische Totalität von der Wirklichkeit des Zuschauers abhebt«. Indem die französischen Schauspieler das Theater als Raumkunst auffassen und gemäldeähnliche Tableaus inszenieren, werde es – so Osterkamp – erst zu einer von der Wirklichkeit der Natur strikt getrennten autonomen Kunstform. Mit Blick sowohl auf die dramatischen Kompositionen der bei den ersten Weimarer Preisaufgaben prämierten Stücke als auch auf Goethes und Schillers durchaus malerische Dramatik stellt Osterkamp die »Übergängigkeit zwischen Dichtung und Malerei« im Zeichen klassizistischer Bildphantasie als Teil der antimimetischen Kunstprogrammatik der Weimarer Kunstfreunde aus.

PLURALITÄT UND VIELSTIMMIGKEIT

Der Rückzug hinter poetische Präsentationsformen, aber auch die wiederholt eingesetzte Vielstimmigkeit führen zu der bereits angesprochenen Verunsicherung und Verunklärung der theoretischen Positionen in den *Propyläen*. Dies bemerkt auch Johannes Grave, demzufolge Goethe es geradezu ostentativ vermeidet, »seine Autonomieästhetik in einer theoretischen Abhandlung zu entwickeln«. Zwar lassen die *Propyläen* immer wieder die Position des Herausgebers erkennen, doch bringen sie auch teils gegenteilige Meinungen ins Spiel und nehmen ironische Distanzierungen vor. Entgegen eines geläufigen Vorurteils stellen die *Propyläen* kein geschlossenes, normatives Manifest der klassizistischen Kunstdoktrin dar und treten deshalb auch »nicht in einen mit höchstem Ernst verfochtenen Streit der Manifeste und Programme ein.« Stattdessen erheben sie, wie Grave zeigt, neben der Vielfalt der Stimmen auch die Pluralität der präsentierten Sichtweisen und Dinge zu ihrem Leitprinzip. So wartet die Zeitschrift mit einem ausgesprochen vielfältigen Korpus an Kunstwerken auf, das Beispiele aller Gattungen, Zei-

80 Vgl. Wilhelm von Humboldt an Goethe, 18.8.1799. In: Goethe's Briefwechsel mit den Gebrüdern Humboldt (1795–1832). Im Auftrage der Goethe'schen Familie herausgegeben von [Franz Theodor] Bratranek. Leipzig: Brockhaus 1876 (= Neue Mittheilungen aus Johann Wolfgang von Goethe's handschriftlichem Nachlasse, Bd. 3), S. 83–115.

ten und – vielleicht am überraschendsten – auch Qualitätsniveaus umfasst. Mit Blick auf das Gespräch *Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* und die Brief erzählung *Der Sammler und die Seinigen* führt Grave vor, wie die *Propyläen* immer wieder die Fixierung auf wenige Meisterwerke, die klassizistischen Theorieentwürfen sonst vielfach eignet, überwinden können. Die Ausweitung des klassizistischen Blicks auf nicht-kanonische Werke lässt es für Grave zudem deutlich werden, dass sich Goethes grundlegende Frage nach dem Verhältnis von Natur und Kunst mit einem bildtheoretischen Problem verknüpft. Unter bild- und medientheoretischen Vorzeichen nimmt er mit den gemalten Zuschauern auf der Opernbühne (*Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke*) und einem illusionistischen Familienporträt (*Der Sammler und die Seinigen*) zwei Gemälde in den Blick, die sich gerade nicht am »Regelwerk des Klassizismus« messen lassen. Er entdeckt ein im Hintergrund wirksames Betrachtungsdispositiv, das auf dem Bildbewusstsein der Betrachter aufbaut, und legt so eine gänzlich neue Verbindung in Goethes pädagogischem Verhältnis zum Publikum offen.

Der Verzicht auf eine ausschließliche Behandlung solcher Werke, wie sie typischerweise von der klassizistischen Theoriebildung fokussiert wurden, erscheint umso erstaunlicher, als sich Goethe in seinem aus dem Umfeld der *Propyläen* stammenden Aufsatzentwurf *Über strenge Urteile* davon überzeugt gibt, »daß kein neues Kunstwerk das gegen die Muster der Alten gestellt« würde, neben diesen »völlig bestehen könne«.⁸¹ Dennoch hat die Zeitschrift am Ende nicht nur das Korpus der behandelten Werke deutlich erweitert, sondern auch die »streng urteilende« Position wiederholt zugunsten einer Vielfalt von Perspektiven aufgegeben. Besonders das Erscheinen von *Der Sammler und die Seinigen* ist für Norbert Christian Wolf auch als »Antwort auf das in den *Propyläen* unbefriedigt bleibende Unterhaltungsbedürfnis« zu verstehen. Einem entstehungsgeschichtlich und gattungstheoretisch interessierten Blick wird dabei deutlich, dass Goethes konsequente Bezeichnung des Textes als »Roman« nicht nur dessen unterhaltende Funktion betont, sondern dass der Gattung bereits in den Bestimmungsversuchen des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts eine grundsätzliche Offenheit und Vielfalt attestiert wurde, die Michail Bachtin im 20. Jahrhundert als »dialogische Beziehung« zwischen Autor- und Figurenrede genauer gefasst hat. In dieser gattungspoetisch fundierten Dialogizität sei – so Wolf – ein wesentlicher Grund für die Pluralität der Positionen in *Der Sammler und die Seinigen* aufzusuchen. Innerdiegetisch korrespondiere sie mit jener Form von Geselligkeit, durch die schließlich auch die Figur des Philosophen in die »Sozietät« des Sammlers

81 Johann Wolfgang Goethe: *Über strenge Urteile* (MA 6.2, 142–144, hier S. 143).

eingegliedert wird. In dieser Perspektive erscheine der »kleine KunstRoman«⁸² als von einer regelrechten Poetik der Geselligkeit geprägt. Durch die Vielfalt der Figurenperspektiven werde aber zugleich die Formulierung einer »homogenen Gesamtaussage« verhindert.

Der Beitrag von Martin Dönike nimmt die in der bisherigen Forschung weitgehend vernachlässigten altertumskundlichen Aufsätze von Johann Heinrich Meyer in den Fokus und macht damit auf die inhaltliche Pluralität und auktorielle Vielstimmigkeit aufmerksam, die bislang meist übersehen wurde. Dies ist insbesondere deshalb angezeigt, weil Beiträge wie *Ueber Etrurische Monumente* oder *Niobe mit ihren Kindern*, obwohl sie heute weitgehend vergessen sind, von vielen Zeitgenossen mit großem Interesse gelesen wurden.⁸³ Dönikes genauer Blick auf die Textverfahren zeigt, dass Meyers teils mit großer Akribie vorgenommene analytische Beschreibungen, etwa im Vergleich mit Goethes *Laokoon*-Aufsatz, »im höchsten Grade unanschaulich« sind.⁸⁴ Gerade darin erkennt Dönike aber die relative Modernität von Meyers Ekphrasis, die sich im Ergebnis nur wenig von heutigen archäologischen Untersuchungen unterscheiden. Indem er diese analytischen Untersuchungen auch mit Meyers nahezu emphatischen Beschreibungen der Landschaft um Fiesole kontrastiert, führt Dönike die relative textuelle Vielfalt von Meyers Beiträgen zu den *Propyläen* vor Augen, die sich damit als ein bemerkenswertes Beispiel für die vom Herausgeber Goethe bewusst orchestrierte Vielstimmigkeit des Weimarer Klassizismus erweisen.

KLASSIZISTISCHE UND ANTIKLASSIZISTISCHE KUNSTPRAXIS

Schon die *Einleitung* in die *Propyläen* hebt mehrfach auf die kunstdidaktischen Anliegen der Weimarer Kunstfreunde ab und weist somit nachdrücklich darauf hin, dass der eigentliche Zielpunkt ihrer Bestrebungen in der Verbesserung der zeitgenössischen praktischen Kunstausbildung liegt. Dafür werden »Maximen zur Bildung des Künstlers, zur Leitung desselben in mancher Verlegenheit«,⁸⁵

82 MA 6.2, S. 139.

83 Zur Bedeutung Weimars als ein Zentrum der Antikerezeption vgl. Martin Dönike: *Altertumskundliches Wissen in Weimar*. Berlin, Boston: de Gruyter 2013 (= Transformationen der Antike, Bd. 25), S. 7–21.

84 Vgl. dazu ausführlich auch Ernst Osterkamp: *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*. Stuttgart: Metzler 1991, S. 100–119.

85 P I.1, S. XXVf.

formuliert, auf dass »der belebende Künstler, bey dessen Arbeiten wir vielleicht einiges zu erinnern fänden, unsere Urtheile auf diese Weise bedächtig prüfte.«⁸⁶ Theorie und Praxis bedingen einander, und die Regeln künstlerischer Produktion lassen sich nur aus einem Wechselspiel dieser beiden Pole erreichen. So solle jeder wahre Künstler nicht nur die über ihn gefällten Urteile der Weimarer Kunstfreunde prüfen, sondern sogar versuchen, »sich, aus Arbeit und eignem Nachdenken, wo nicht eine Theorie, doch einen gewissen Inbegriff theoretischer Hausmittel zu bilden.«⁸⁷ Um diese »Hausmittel« aber zu objektivieren, sei der Austausch mit anderen Künstlern und Theoretikern vonnöten, für den sich die *Propyläen* zugleich als Medium anbieten. Nicht zuletzt deshalb, weil man die an der Kunst um 1800 festgestellten Symptome der Schwäche auf die Vereinzelung und Individualisierung der Künstler zurückzuführen geneigt war, setzten sich die Weimarer Kunstfreunde – wie Goethe in einem Paralipomenon zur ersten Preisaufgabe von 1799 bemerkt – zum Ziel, »recht bald ins Praktische der Kunst einzugreifen und sich mit wackern Künstlern zu mancherlei guten Werken zu vereinigen.«⁸⁸

Damit brachten sich die *Propyläen* zugleich in ein bestimmtes kritisches Verhältnis zur zeitgenössischen Künftlerausbildung, das mit besonderem Fokus auf die Kunstakademien um 1800 auch im Zentrum von Frank Büttners Beitrag steht. Ein Blick auf die deutsche Akademien-Landschaft im 18. Jahrhundert zeigt, dass die Welle der Um- und Neugründungen, die ab der zweiten Jahrhunderthälfte etwa in Wien, Berlin, Dresden, Düsseldorf, Stuttgart und München Kunstakademien entstehen ließ, nur sehr bedingt auch mit Weiterentwicklungen der immer noch von den Vorreitern der *Accademia di San Luca* in Rom und der *Académie Royale* in Paris geprägten curricularen Systeme einherging. Kein Wunder also, dass sich Asmus Jakob Carstens noch 1796 zu dem später berühmt, ja geradezu zur Ikone des künstlerischen Antiakademismus gewordenen Brief an den preußischen Minister Friedrich Anton Heinitz veranlasst sah, mit dem er sich von der Berliner Akademie lossagte. Einen gewichtigen Grund für die vielfache Kritik an den Akademien macht Büttner daher in den schematischen Unterrichtsmethoden aus. Auch wenn die Weimarer Kunstfreunde nicht öffentlich Stellung gegen die Akademien bezogen, mussten sie doch mit den Verfassungen der wichtigsten deutschen Akademien unzufrieden sein. Der Beitrag zeigt, wie stark das große Interesse am zeitgenössischen Akademismus, dem die Herausgeber durchaus

86 P I.1, S. XXXIII f.

87 P I.1, S. XXXIV.

88 Goethe: Nachricht an Künstler und Preisaufgabe. Paralipomenon (MA 6.2, S. 1085).

skeptisch gegenüberstanden, die Zeitschrift dennoch insgesamt beeinflusst hat. Die von Goethe, Meyer und auch Schiller wahrgenommene Krise der Künftlerausbildung liefert – so Büttner – wichtige Impulse für die Programmatik der *Propyläen*, wie sie sich etwa im Aufsatz *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst* ausdrückt. Durch das Relais von Meyers umfangreichem Aufsatz *Ueber Lehranstalten zu Gunsten der bildenden Künste* sei diese Programmatik dann ins Praktische gewendet worden. Dieser Text kann somit als ein Versuch gelesen werden, die in die Kritik gekommenen Kunstakademien aus der Krise zu führen, wobei Meyers Aufsatz keineswegs die Künftlerausbildung neu erfinden möchte; vielmehr orientiert er sich, wie Büttner anschaulich macht, in wesentlichen Punkten sowohl an den Praktiken einzelner Akademien als auch an der zeitgenössischen Kunsttheorie. Dennoch nehme Meyer einige wesentliche Justierungen und Innovationen vor, die wenig später etwa in München und Düsseldorf dankbar aufgegriffen wurden. Trotz dieser evidenten Wirkung konnten die *Propyläen* aber die schon seinerzeit an die Akademien gerichtete Kritik nicht zum Verstummen bringen; sie hat in den folgenden Jahrzehnten sogar noch zugenommen. Damit ist es am Ende wohl dieser schwer zu begegnenden antiakademischen Stimmung zuzuschreiben, dass Meyers eigentlich von großem Reformwillen getragener Aufsatz für viele Zeitgenossen gerade den gegenteiligen Anschein erweckt hat und als Ausdruck größter Normativität und Konservativität erschien.⁸⁹

Die vielen Missverständnisse und der teils offen polemische Schlagabtausch mit den Romantikern⁹⁰ haben ein Übriges dazu beigetragen, Meyers Verdienste um die Kunstgeschichte, aber nicht zuletzt auch um die künstlerische Praxis vergessen zu machen. Knapp dreißig Jahre nach seinem Tod hält etwa der Kustos der graphischen Sammlungen in Weimar, Christian Schuchardt, fest, dass Meyer »in manchen Zweigen der Kunstgelehrsamkeit und Kunstkritik erst die Bahn gebrochen hat; daß viele ihr Wissen daraus bereichert haben, ohne die Quelle anzugeben«, und er zeigt sich zuversichtlich, dass man nun Meyers »Bemühungen um

89 Erst als die Auseinandersetzungen um die Kunstakademien wieder einigermaßen abgeflaut waren, wurde der Aufsatz aus Anlass von Meyers hundertstem Geburtstag wiederabgedruckt; vgl. [Johann] Heinrich Meyer: *Ueber Lehranstalten zu Gunsten der bildenden Künste*. Zur Feier des hundertjährigen Geburtstages des Verfassers abgedruckt aus den *Propyläen* von Goethe und mit Vorwort und Anmerkungen begleitet von [Christian] Schuchardt. Weimar: Böhlau 1860.

90 Besondere Aufmerksamkeit erregte die von Goethe geförderte, aber hauptsächlich von Meyer verfasste und mit insgesamt 85 Anmerkungen versehene Polemik der W.K.F. [i.e. Weimarische Kunstfreunde]: *Neu-deutsche religio-patriotische Kunst*. In: *Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein- und Mayn-Gegenden*. Von Goethe. Zweytes Heft. Stuttgart: Cotta 1817, S. 5–62 und 133–162.

richtige Ansichten in der Kunst nach Verdienst erkennen und würdigen wird.«⁹¹ Eine solche späte Würdigung ist allerdings lange Zeit fast völlig ausgeblieben; zu weit entfernt waren Meyers Interessen von den Entwicklungen der sich zu sehends selbst als ›modern‹ verstehenden Künste. Erst in jüngster Zeit wurde Meyer als Wissenschaftler und auch in seiner Rolle als Wissensvermittler wiederentdeckt.⁹² Den Verbindungen von theoretischem bzw. historisch-systematischem Wissen mit künstlerischen Praktiken geht der Beitrag von Johannes Rößler nach. Er verfolgt, wie Meyer seine vielfach nur implizit entwickelte Theorie der eigentlich malerischen Kategorie des Helldunkel auf unterschiedliche druckgraphische Gattungen angewendet hat. In medientheoretischer Perspektive kehrt sich für Rößler in Meyers Auffassung der Rolle des Kupferstichs die »traditionelle Hierarchie von Original und Reproduktion« dadurch um, dass der Stecher – in Analogie zur Gegenstandswahl beim Maler – seine Vorlage bereits mit Blick auf deren Eignung für den bevorstehenden Medientransfer auswählen müsse. Diese Ermächtigung des Stechers gegenüber dem Original ist aber abhängig von seinem Wissen über die medienästhetische Differentialität von Stich und Malerei. Rößler zeigt, dass Meyer die Verbindung beider Kunstarten vor allem über die Kategorie des Helldunkel gegeben sieht, die er in seiner Funktion als Direktor auch in die Ausbildung an der Fürstlichen freien Zeichenschule in Weimar implementieren ließ. Doch dokumentieren sich Meyers Bemühungen um eine Weitergabe seines ästhetischen Wissens an zeitgenössische Künstler keineswegs nur in seiner Arbeit als Zeichenlehrer, sondern nicht zuletzt auch in seinen Rezensionen der von der *Chalkographischen Gesellschaft zu Dessau* ausgegebenen Blätter und in dem gemeinsam mit Goethe verfassten Aufsatz *Ueber den Hochschnitt*. Dieser trägt dazu bei, die in Deutschland noch relativ unbekannte Technik des Holzstichs einem breiteren Publikum bekannt zu machen, und erscheint damit auch als Vermittlungsinstanz kunsttechnischen Wissens. Der Beitrag zeigt, dass es auch jenseits der unmittelbaren und nachgerade programmatischen Beeinflussung der zeitgenössischen Kunst durch die Preisaufgaben vor allem Meyers Aufsätze waren, die eine fortgesetzte Vermittlung künstlerischen Wissens und damit eine Beförderung der Kunst im Sinne der Weimarer Kunstpädagogik betrieben.

Doch haben die *Propyläen* nicht nur in ihrem Sinne auf die zeitgenössische Kunstpraxis eingewirkt. Gerade ihre so ambitioniert gestarteten, am Ende aber einigermaßen entmutigt aufgegebenen Preisaufgaben für bildende Künstler lös-

91 Christian Schuchardt: [Vorwort]. In: Meyer: Ueber Lehranstalten (Anm. 89), S. VII.

92 Vgl. dazu die Beiträge des Sammelbandes: Johann Heinrich Meyer – Kunst und Wissen im klassischen Weimar (Anm. 26).

ten auch vielfach Kritik und Widerstand unter diesen aus. Einen fast als Renegat zu bezeichnenden Widerständigen stellt York-Gothart Mix ins Zentrum seines Beitrags. Er zeigt, dass sich Philipp Otto Runge, der zunächst durchaus Berührungspunkte insbesondere mit Goethes kunsttheoretischen Überzeugungen aufweist, nicht nur in der Frage des Umgangs mit der Arabeske zusehends von der Weimarer Position entfernte. Die Ablehnung seiner Einsendung zu der letzten in den *Propyläen* angekündigten Preisaufgabe führte zum endgültigen Bruch. Zwar wurden Runges grundsätzliche »Einwände gegen eine normative Fixierung auf die Antike« Mix zufolge dadurch nicht verursacht, wohl aber bestätigt. Die Ablehnung durch die Weimarer Kunstrichter katalysiert somit die Ausformulierung jener Vorstellungen, die Mix als »Programm frühromantischer Bild- und Arabeskenwelten in nuce« liest, wodurch die *Propyläen* zwar *ex negativo*, doch unmittelbar zur Formierung und Schärfung zentraler frühromantischer Positionen und Ästhetiken – und zwar sowohl kunsttheoretisch wie kunstpraktisch – beigetragen haben.

VOR UND NACH DEN *Propyläen*

Die Vorgeschichte der *Propyläen* lässt sich leicht bis auf Goethes Italienreise (1786–1788) zurückdatieren. In seiner retrospektiven Konstruktion der *Italienischen Reise* berichtet Goethe bereits kurz nach seiner Ankunft in Rom von der Begegnung mit einem hervorragenden Kenner der bildenden Kunst: Es handelt sich dabei um niemand anderen als Johann Heinrich Meyer.⁹³ Die Betrachtungen der Natur, der Kunst und nicht zuletzt auch der Kultur Italiens, zu der der spätere Herausgeber und sein fleißigster Mitarbeiter damals Gelegenheit hatten, bilden den Ausgangspunkt für eine umfassende Materialsammlung, die zunächst in ein großangelegtes, doch nie realisiertes »Italien-Projekt« münden sollten.⁹⁴ Geplant war die »Darstellung der physicalischen Lage, im allgemeinen und besondern, des Bodens und der Cultur, von der ältesten bis zur neuesten Zeit, und des Menschen in seinem nächsten Verhältnisse zu diesen Naturumgebungen.«⁹⁵ Eine integrale Darstellung also

93 Vgl. MA 15, S. 151 (3. November 1786).

94 Vgl. dazu Hans-Heinrich Reuter: Goethes dritte Reise nach Italien – ein wissenschaftlicher Entwurf. In: GJb 24 (1962), S. 81–108; Richard Baum: Der Genius Italiens. Goethes dritte Reise in den Süden als Wendepunkt im Schaffensprozess. In: Goethe und Italien. Hg. von Willi Hirdt und Birgit Tappert. Bonn: Bouvier 2001 (= Studium universale, Bd. 22), S. 1–57; und jetzt auch Claudia Keller: Goethes und Meyers »Italien-Projekt« (1795–1797). Perspektiven auf eine fragmentierte Klassik. In: Johann Heinrich Meyer – Kunst und Wissen im klassischen Weimar (Anm. 26), S. 157–174.

95 Goethe an Meyer, 16.11.1795 (WA IV, 10, S. 328).

hätte erarbeitet werden sollen, denn Italien sei »eins von denen Ländern wo Grund und Boden bey allem was geschieht immer mit zur Sprache kommt.«⁹⁶ Das dafür gesammelte Material bildete eine wichtige Grundlage für das spätere Zeitschriften-Projekt, und die *Propyläen* sollten – so Goethe selbst in seinem Rückblick auf den Zeitpunkt, an dem er seine Hoffnungen auf eine dritte Italienreise begraben musste – zum Ersatz des aufgegebenen größeren Vorhabens werden:

Auf dem Sankt Gotthard hatte ich schöne Mineralien gewonnen; der Hauptgewinn aber war die Unterhaltung mit meinem Freunde Meyer; er brachte mir das lebendigste Italien zurück, das uns die Kriegsläufe leider nunmehr verschlossen. Wir bereiteten uns zum Trost auf die *Propyläen* vor. Die Lehre von den Gegenständen, und was denn eigentlich dargestellt werden soll, beschäftigte uns vor allen Dingen. Die genaue Beschreibung und kennerhafte Bemerkung der Kunstgegenstände alter und neuer Zeit verwahrten wir als Schätze für die Zukunft.⁹⁷

Spätestens ab diesem Zeitpunkt wird auch Schiller verstärkt in die Vorbereitungen eingebunden. Die Zeitschrift, die im letzten Jahrgang mit Wilhelm und Caroline von Humboldt weitere Mitarbeiter gewinnen konnte, erweist sich damit schon im Vorfeld als Gemeinschaftswerk der sich informell bereits konstituierenden Weimarer Kunstfreunde. Während Goethe Konzepte und Themen für mögliche Beiträge ausarbeitet, beginnt Meyer bereits seine zahlreichen in Italien angefertigten Notizen zu ordnen und zu Aufsätzen umzuarbeiten, wohingegen Schiller zunächst konzeptionelle Beiträge leistet und den wichtigen Kontakt zu dem Verleger Cotta herstellt, um ihm die Zeitschrift exklusiv anzubieten.

Der letzte Aspekt ist von besonderer literaturpolitischer Bedeutung, da trotz der durchaus unterschiedlichen Interessen des Autors und des Verlegers am Ende beide Seiten von dieser Allianz profitiert haben.⁹⁸ Diesen Aspekt der Vorgeschichte der *Propyläen* nimmt der Beitrag von Gerrit Brüning in den Blick und arbeitet Schillers Rolle als eine Art Doppelmakler bei der Vermittlung heraus. Doch wenngleich Schiller darüber hinaus lediglich zwei Texte, nämlich einen fiktiven Brief *An den Herausgeber der Propyläen* und die *Dramatische Preisaufgabe*, beige-steuert hat, die zudem beide erst im letzten Stück der Zeitschrift erschienen sind, möchte Brüning Schillers Anteil nicht allein darauf eingeschränkt wissen. Gedankliche Spuren Schillers finden sich auch in Beiträgen

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Goethe: Tag- und Jahreshefte 1797 (WA I, 35, S. 75).

⁹⁸ Vgl. dazu auch Fischer: Johann Friedrich Cotta (Anm. 29), S. 111–118.

anderer Autoren, und das gesamte Konzept der Zeitschrift lasse sich – so Brüning – an die Anfangsphase der Freundschaft und Korrespondenz mit dem Herausgeber zurückbinden. Brüning entdeckt in den Gesprächen, die sich um die Zeit des rezeptionsgeschichtlich mythifizierten ›glücklichen Ereignisses‹ datieren lassen, den Ausgangspunkt der *Propyläen*, den er in damaligen Diskussionen um Kunst und Kunsttheorie verortet. Die Zeitschrift kann so als Frucht der Zusammenarbeit Goethes und Schillers gedeutet werden, wobei ein wesentlicher Anteil von Schillers Kontribution bereits in der »Vorgeschichte der Zeitschrift« zu suchen ist.

Die Vorgeschichte der *Propyläen* steht auch im Zentrum von Claudia Kellers Beitrag, der sich indes stärker auf Johann Heinrich Meyer konzentriert und damit eine Perspektive auf die Zeitschrift gewinnt, in der sie als ein unfester und durchaus auch unsicherer Übergangsbereich zwischen dem ›Italien-Projekt‹ und späteren Veröffentlichungen der Weimarer Kunstfreunde erscheint. Dadurch verlieren die *Propyläen* einen Großteil ihrer scheinbaren Normativität und erweisen sich für Keller sogar als ein »Klassizismus im Experiment«. Nur ein genauer Blick auf die Zeitschrift, der auch die Vorarbeiten Meyers mit einbezieht, könne – so Keller – die Pluralität und bisweilen die spezifische Qualität der Texte offenlegen. Selbst die scheinbare normative Glätte der Abhandlung *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst* erscheint in dieser Perspektive aufgeraut; der Aufsatz erweist sich demnach als ein erstaunlich vielfältiger Text, der auf einem äußerst engmaschigen Netz künstlerischer Beispiele basiere und damit den spannungsreichen empirischen Grund seiner abstrakten Systematisierungsleistung zu erkennen gebe. Zugleich zeigt Kellers Beitrag die Wandelbarkeit dieser Texte auf, deren Charakter bei der Überführung aus dem ›Italien-Projekt‹ in das deutlich anders konzipierte Journal entsprechend verändert werden musste. Noch einmal justiert wurden dann jene Texte und Textteile, die zwar für die *Propyläen* vorgesehen waren, aber erst später in anderen Zusammenhängen publiziert werden konnten. Die Zeitschrift erscheint damit als Angelpunkt einer mehr als zwanzig Jahre dauernden Arbeit an klassizistischer Theoriebildung.

Dass die *Propyläen* aber nicht nur ein ganz unmittelbares Nachleben – etwa in mehreren Aufsätzen der Weimarer Kunstfreunde (W.K.F.) in der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* – hatten, sondern noch hundert Jahre später als Ferment in eigenwillig klassizistischen ›Architekturphantasien‹ wiederzufinden sind, zeigt der Beitrag von Peter Sprengel. Denkbar weit ist Gerhart Hauptmann um 1900 von den Inhalten der *Propyläen* entfernt, doch fungiert der »symbolische[] Titel«⁹⁹

99 [Goethe:] Einleitung (P I.1, S. IV).

der Zeitschrift als Bildspender für seine eigene, dramatische Inszenierung heiliger Räume. Solche geweihten Orte finden sich etwa im Künstlerdrama *Michael Kramer* (1900) und in der Novelle *Bahnwärter Thiel* (1888). Sogar als konkretes Architekturzitat sieht Hauptmann die Propyläen (bzw. das Brandenburger Tor) in den Entwürfen zum *Festspiel in deutschen Reimen* (1913) vor und umkreist damit motivisch die von Goethes *Einleitung* als »Schwelle« und Übergangsraum charakterisierte Vorhalle der Akropolis.¹⁰⁰ Der eigentliche Wert der Reminiszenz an eine Zeitschrift, der Hauptmann offenbar ansonsten kein näheres Interesse entgegen gebracht hat, wird aber deutlich, wenn man seine Autobiographie in ein Verhältnis zu dem 1941 uraufgeführten »Tempel-Weihfestspiel« *Iphigenie in Delphi* setzt. Der Schauplatz dieses Stücks ist – so Sprengel – geradezu als Propyläen-Phantasie angelegt, und seine Handlung und Thematik sind auf den Grundgedanken der Vermittlung zwischen dem Heiligen und Gemeinen hin ausgerichtet.¹⁰¹ Hatte sich Hauptmann in seiner Autobiographie als Jüngling in die »Vorhallen der Kunst« begeben, so phantasiert er in der Krönungsszene des späteren »Tempel-Weihfestspiels« ein allegorisches Fortschreiten ins »Innere des Heiligtums« – und damit an einen Ort, der den *Propyläen* Goethes noch programmatisch verschlossen bleiben musste.

Erst in dem breiten historischen und thematischen Spektrum der hier versammelten Beiträge tritt die bisher in vielen Aspekten vernachlässigte Zeitschrift, die – das sei hier nicht in Abrede gestellt – trotz ihrer Pluralität durchaus auch als klassizistische Kampf- und Programmschrift gedacht war,¹⁰² in deutlicheren Konturen hervor. Angestrebt wird mit dem vorliegenden Band daher nicht nur ein Beitrag zu einem differenzierteren Verständnis des Kunstpolitikers und Publizisten Goethe, sondern darüber hinaus die Berücksichtigung der von einer fast ausschließlich an Goethe interessierten *Propyläen*-Forschung bislang weitgehend übersehenen Beiträge der übrigen Autoren. Dadurch soll zum ersten Mal ein kritischer Blick auch auf den inneren Zusammenhang der gesamten Zeitschrift gelenkt werden. In jedem Fall aber gilt es, der Forschung einen vertiefenden Einblick in die spannungsreiche Beschaffenheit des klassizistischen Weimarer

100 P I.1, S. III.

101 Vgl. ebd.

102 Zur »polemischen Tendenz« der Zeitschrift vgl. Kampmann: Goethes »Propyläen« (Anm. 18); Richard Benz: Goethe und die romantische Kunst. München: Piper 1940, betont die oppositionelle Stoßrichtung der *Propyläen* gegen die Romantik. Als »eine Art Kampfblatt für einen auf die Antike zurückgehenden kämpferischen Klassizismus« deutet sie Friedmar Apel in seinem Kommentar zur *Einleitung* in die *Propyläen* (FA I, 18, S. 1244).

Kunstprogramms zu eröffnen, und dies stets im Bewusstsein seiner Vernetzung mit den zeitgenössischen ästhetischen Diskursen.

Danken möchten die Herausgeber dem Land Salzburg, der Stadt Salzburg sowie dem Rektor der Universität Salzburg, die durch ihre großzügige Unterstützung gemeinsam mit dem FWF die diesem Band zugrundeliegende Tagung ermöglicht haben, ganz besonders aber dem FWF, der nicht nur das der Tagung zugrundeliegende Forschungsprojekt, sondern auch die Drucklegung des vorliegenden Bandes finanziert hat, sowie darüber hinaus den vielen hilfreichen Händen, die an der Vorbereitung und erfolgreichen Durchführung beteiligt waren, insbesondere Sabrina Obermoser und Magdalena Stieb.

KULTUR UND AUTONOMIE

»Ein Unendliches in Bewegung«

POSITIONIERUNGEN DER KUNST IN DER KULTUR

I. »NICHT MEHR ZUR CULTUR TAUGLICH«. KRISENHAFTER UMBRUCH DES KUNSTSYSTEMS

»Die Zeit ist's eben, die den Menschen Kunstwerke entbehrlich macht,« lautet im Jahr 1827 das skeptische Resümee Johann Heinrich Meyers zu der in seinen Augen gescheiterten Kunstförderung nicht nur der Weimarer Kunstpolitik, sondern der Kunstbemühungen der vergangenen Jahrzehnte generell.¹ Meyer will die Erfolglosigkeit nicht dem Weimarer Klassizismus anlasten, sondern macht strukturelle Gründe für dessen Scheitern verantwortlich. Die Ursachen für die Krise der bildenden Künste macht er in gravierenden Umstrukturierungen des Kunstsystems aus, deren konkrete Auswirkungen für die Kunstproduktion, die Rezeption und ihre Institutionen er hellseherisch durchdenkt. Goethe indessen wendet sich aus derselben Problem diagnose heraus in den Jahrzehnten nach der programmatischen Phase der *Propyläen*-Zeit den integralen Kunstsystemen des Mittelalters und der Renaissance zu. In diesem Kontext steht seine Übersetzung der Lebensbeschreibung des Renaissance-Goldschmieds Benvenuto Cellini ebenso wie seine Beschreibung der historistischen Sammlung der Boisserées, anlässlich der er das Projekt ins Auge fasst, den »Wechselbezug des Handwerks und der Künste« weiter auszuführen.² Motiviert

1 Johann Heinrich Meyer an Ludwig Vogel, 9.3.1827. In: Emil Hoffmann: Unveröffentlichte Briefe von Joh. Heinr. Meyer an den Zürcher Maler Ludwig Vogel. In: Sonntagsblatt der Basler Nachrichten Nr. 5–6 (1917), S. 17f. und S. 23f., hier S. 24. Meine folgenden Überlegungen stehen im Kontext eines vom Schweizerischen Nationalfonds unterstützten Forschungsprojekts mit dem Titel *Die Kunst in der Kultur. Anfänge moderner Kunsttheorie und Kulturgeschichtsschreibung in der Weimarer Klassik*. Erste Ergebnisse, auf die ich hier teilweise rekurriere, sind in einem mit der Mitarbeiterin des Projekts gemeinsam verfassten Aufsatz kürzlich vorgelegt worden: Sabine Schneider und Claudia Keller: Die Kunst in der Kultur. Die Auseinandersetzung der Weimari-schen Kunstfreunde mit einer problematischen Konstellation. In: Johann Heinrich Meyer – Kunst und Wissen im klassischen Weimar. Hg. von Alexander Rosenbaum, Johannes Rößler und Harald Tausch. Göttingen: Wallstein 2013 (= Ästhetik um 1800, Bd. 9), S. 141–156.

2 Johann Wolfgang Goethe: Leben des Benvenuto Cellini (FA I, 11, S. 9–256); ders.: Boisseréesche Sammlung (WA I, 34.2, S. 33f., hier S. 33).

sind diese historischen Untersuchungen zu vormodernen Kunstverhältnissen durch das Bestreben, aus ihnen für die gegenwärtige Krise der Kunst zu lernen. Goethes Interesse für das Bauhüttenystem des Kölner Doms in der Zeitschrift *Kunst und Alterthum* mündet in die Frage, »welche Vorkehrungen wir zu treffen hätten, um zu unserer Zeit etwas ähnliches hervorzubringen«?³

Verhandelt werden in diesen aus dem Rückblick auf die normative Kunstprogrammatische der Klassik formulierten Überlegungen Meyers und Goethes die Entstehungskosten und die Konsequenzen des Konzepts der Kunstautonomie und damit der großen philosophisch-theoretischen Errungenschaft, aus der sich Klassik und Frühromantik gleichursprünglich herschreiben. Das neunzehnte Jahrhundert, dem diese skeptische Haltung der beiden einstigen Hauptvertreter des normativen Klassizismus bereits tief verhaftet ist, wird dieses Problembewusstsein für die Kehrseiten der Autonomie in seiner ganzen historischen Brisanz entfalten. Dies geschieht zum einen innerhalb des philosophischen Diskurses gleichsam in einem Dialog zwischen Hegel und Nietzsche. Hegel konstatiert den Abbruch einer kulturellen Tradition, in der die kulturbildende Kraft der Kunst ihre Formen an gesellschaftlich verbindliche Inhalte wie Religion und Patriotismus gebunden hatte. In Hegels geschichtsphilosophischem Modell liegt in diesem Traditionsbruch der Fortschritt begründet, die Kunst ist »dadurch ein freies Instrument geworden«.⁴ Als »freies Instrument« ermächtigt die Kunst den modernen Künstler, in schrankenloser Verfügung über Formen und Stoffe die nicht mehr verbindlichen kulturellen Traditionen ins Gegenwärtige zu transponieren. Die Begründung der Autonomietheorie und die Theorie des Historismus bedingen sich somit gegenseitig. Hegel sucht die Gründe nicht wie Goethe und Meyer in gesellschaftlichen Ausdifferenzierungsprozessen, sondern argumentiert innerphilosophisch mit einem Fortschritt der Reflexion, in dessen Zuge die moderne Kunst sich ihrer selbst bewusst geworden sei: Durch »die Bildung der Reflexion, die Kritik und bei uns Deutschen die Freiheit des Gedankens« habe der historische Prozess der Kunstentwicklung die Gegenwart »in betreff auf den Stoff und die Gestalt ihrer Produktion [...] sozusagen zu einer tabula rasa gemacht.«⁵ Insofern der im Sinne einer modernen Spieltheorie freigesetzte Künstler sein Verhältnis zu den gewählten Formen und Inhalten zu klären hat,

3 Johann Wolfgang Goethe: Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein und Mayn Gegenden (FA I, 20, S. 17–98, hier S. 97).

4 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke. Red. Eva Moldenauer und Karl Markus Michel. Bd. 14: Vorlesungen über die Ästhetik II. Frankfurt/M.: Suhrkamp ⁵1999, S. 235.

5 Ebd.

unterliegt er einem neuen Zwang zur Selbstbegründung und zur Konstruktion eines reflexiven Gegenwartsstandpunkts. Theorie, Kritik und Reflexion sind somit erstens untrennbar mit geschichtlichem Bewusstsein verknüpft und gehen zweitens jeglicher Kunstpraxis voraus.

An beidem, dem Vorrang der Reflexion vor der Kunstpraxis und der vollkommenen Freiheit und damit Artifizialität des Bezugs zum kulturellen Archiv, setzt einige Jahrzehnte später Nietzsches Dekaden diagnose einer fehlenden Zentrierungskraft der Kunst in gesellschaftlicher und kultureller Hinsicht an. Er übernimmt damit die These Hegels unter umgekehrten Vorzeichen. Das Klassikprojekt der Weimarischen Kunstfreunde ist für ihn bereits das Produkt einer dekadenten Kunst nach ihrem Ende (als wahre Kunst). Ihr ist sowohl die Tradition als auch ein selbstbewusster Gegenwartsstandpunkt abhanden gekommen. Daher habe sie auch keine kulturstiftende Kraft mehr für die Zukunft entwickelt. Nietzsche hat dabei die programmatische Hochphase der *Propyläen* im Blick. Im 221. Aphorismus von *Menschliches, Allzumenschliches* mit dem Titel »Die Revolution in der Poesie« reflektiert er anhand von Goethes Projekt, seine in den *Propyläen* vorgestellte Übersetzung von Voltaires *Mahomet*-Tragödie in klassizistischer Inszenierung auf die Weimarer Bühne zu bringen, über dessen aporetische Produktionsbedingungen. In ihnen erkennt Nietzsche die schwierige Situation der Kunst am Beginn der Moderne, die zur Selbstbegründung durch einen reflexiven, sentimentalischen Bezug zur kulturellen Tradition verdammt ist und stets ihre eigene Gegenwart mit zu verhandeln hat. Ein unwiderruflicher »Abbruch der Tradition«, welche »ein für alle Mal der europäischen Cultur verloren gegangen ist«, motiviert in Nietzsches Einschätzung das vergebliche und letztlich phantasmatische Projekt der Klassik, diese »Tradition der Kunst wieder zu gewinnen und den stehen gebliebenen Trümmern und Säulengängen des Tempels mit der Phantasie des Auges wenigstens die alte Vollkommenheit und Ganzheit anzudichten.«⁶ Goethes Antikenprojekt könne allenfalls der Status eines künstlichen Laborexperiments zugesprochen werden, denn »auch der Begabteste bringt es nur zu einem fortwährenden Experimentieren, wenn der Faden der Entwicklung einmal abgerissen ist«.⁷ Die im neoklassizistischen Programm der *Propyläen* verortete moderne Antikenanverwandlung ist für Nietzsche ein Experiment, das zugleich

6 Friedrich Nietzsche: Die Revolution in der Poesie (Aph. 221). In: F.N.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 2: Menschliches, Allzumenschliches I und II. München, Berlin, New York: dtv/de Gruyter 1999, S. 180–184, hier S. 182.

7 Ebd., S. 181.

zur Avantgarde und zum Epigonentum gezwungen ist, weil die »hereinbrechende Fluth von Poesien aller Stile aller Völker« alle Dichter zu »experimentirende[n] Nachahmer[n]«, zu »wagehalsige[n] Copisten« macht.⁸

Nietzsche zieht hier produktionsästhetische Konsequenzen aus seiner Historismuskritik in der *Zweiten unzeitgemässen Betrachtung*, welche aus derselben rückwärtsgewandten Perspektive des Verlusts gesprochen die »Cultur eines Volkes« in der »Einheit des künstlerischen Stils in allen Lebensäusserungen« ansiedelte, dergegenüber die »Barbarei« des modernen Kulturverlusts sich als Anhäufung fremder Stile und fragmentierter kultureller Reste darstellt.⁹ Zum so vergeblich beschworenen Hellenentum verhält sich der moderne Klassizismus in Nietzsches Diagnose wie eine Enzyklopädie zu ihrem Gegenstand. Als solche »wandelnde Encyclopädien« würde »uns vielleicht ein in unsere Zeit verschlagener Alt-Hellene ansprechen.«¹⁰ Laborexperiment, Enzyklopädie, Phantasma – so lautet die Trias der Diagnosen Nietzsches zur modernen Antikenverwandlung der Weimarer Klassik, und alle drei stehen unter dem Verdikt der Vergeblichkeit wie dem der Dekadenz.¹¹

Es ist frappierend zu sehen, wie sehr diese philosophischen Bilanzierungen des neunzehnten Jahrhunderts die Argumente aufgreifen und systematisieren, die bereits das ausgeprägte Problembewusstsein der Kunsttheorie des Weimarer Klassizismus aufgeworfen hatte. Neben dem (geschichts)philosophischen Diskurs über das Ende der Kunst gibt es somit einen zweiten, genuin kunsttheoretischen, kunsthistorischen und kunstpraktischen, der im Weimarer Klassizismus selbst seinen Ursprung hat. Es war Carl Ludwig Fernow, der die provokative Formulierung »Kunst ohne Theorie ist ein Unding« in seinen *Römischen Studien* pointiert hatte,¹²

8 Ebd., S. 182f.

9 Friedrich Nietzsche: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben. In: F. N.: Sämtliche Werke (Anm. 6), Bd. 1, S. 274.

10 Ebd.

11 Ich habe mich mit dieser genuin philosophischen, kontradiktorischen Bewertung der Kunstautonomie bei Hegel und Nietzsche mit speziellem Bezug auf Schiller beschäftigt in dem Aufsatz Sabine Schneider: Das sentimentalische Spiel mit den Archiven des kulturellen Gedächtnisses. Schillers ludistische Ästhetik als Reflexion auf die Bedingungen künstlerischer Produktivität am Beginn der Moderne. In: Schiller, der Spieler. Hg. von Peter-André Alt, Marcel Lepper und Ulrich Raulff. Göttingen: Wallstein 2013, S. 242–261; in grundsätzlicher Perspektive ferner in der Einleitung des mit Heinz Brüggemann gemeinsam herausgegebenen Bandes: Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Formen und Funktionen von Pluralität in der ästhetischen Moderne. Hg. von Sabine Schneider und Heinz Brüggemann. München, Paderborn: Fink 2011, S. 7–35.

12 Carl Ludwig Fernow: Ueber den Begriff des Kolorits. In: C. L. F.: Römische Studien. Zweiter Theil. Zürich: Gessner 1806, S. 173–252, hier S. 178. Es war die Monographie von Harald Tausch,

und der in seinen Vorlesungen über Ästhetik in Rom in den Jahren 1795/96 und in der Einrichtung von Künstlerbibliotheken dieser Einsicht in die Vorgängigkeit der Theorie vor der Kunstpraxis Rechnung zu tragen versuchte. Die geschichtsphilosophische Zuversicht Hegels ist dieser Modernediagnose der Weimaraner allerdings fremd. Gegenüber Hegels dialektischer Aufhebung des epochalen Endes der Kunst in der Freiheit des Geistes bleibt deren Autonomiekonzept skeptischer konnotiert und sensibel für die Entstehungskosten dieses irreversiblen kulturellen Bruchs, dem der emphatische Kollektivsingular Kunst seine prekäre Existenz verdankt. Der Weimarer Klassizismus laboriert bereits in den Jahren vor seiner kunstprogrammatischen Phase, nämlich der der *Propyläen*, an einem Problemdruck, der die Konsequenzen dessen zu verhandeln hat, was laut Friedrich Nietzsche »durch jenen Abbruch der Tradition ein für alle Mal der europäischen Cultur verloren gegangen ist.«¹³

Carl Ludwig Fernow formuliert die historische Differenz zu einer Kunst vor ihrem Ende in theoretischem Anschluss an Schillers Unterscheidung aus *Naive und sentimentalische Dichtung* »Sie empfanden natürlich, wir empfinden das Natürliche«¹⁴ ähnlich:

Wir *wollen* bildende Kunst haben; die Griechen hatten sie wirklich; bei ihnen war sie ein *natürliches* Erzeugnis der Nationalkultur, und in ihre ganze Verfassung aufs innigste verwebt: [...] Last uns also wenigstens *fühlen* und *richtig erkennen*, was wir nicht *hervorzubringen* vermögen.¹⁵

Reflexive Kunsttheorie und kulturwirksame Kunstpraxis stehen hier in einem historischen Ausschlussverhältnis. Der Kantianer Fernow erhebt damit zur trans-

die den theorieleitenden Beitrag Fernows zur Herausbildung des modernen Konzepts der Kunstautonomie als Erste herausgestellt hat. Vgl. Harald Tausch: Entfernungen der Antike. Carl Ludwig Fernow im Kontext der Kunsttheorie um 1800. Tübingen: Niemeyer 2000. Der Verfasser hat kürzlich eine wichtige Briefedition Fernows vorgelegt mit reichem neuen Material: Carl Ludwig Fernow. »Rom ist eine Welt in sich«. Briefe 1789–1808. 2 Bde. Hg. von Margrit Glaser und Harald Tausch. Göttingen: Wallstein 2013. Ich schließe mich der These Tauschs an, was die Modernität des Konzepts betrifft, fokussiere aber stärker auf die damit verbundenen Krisenmomente, vgl. Sabine Schneider: Die Krise der Kunst und die Emphase der Kunsttheorie. Aporien der Autonomieästhetik bei Carl Ludwig Fernow und Friedrich Schiller. In: Von Rom nach Weimar – Carl Ludwig Fernow. Hg. von Michael Knoche und Harald Tausch. Tübingen: Narr 2000, S. 52–68.

13 Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches (Anm. 6), S. 182.

14 Friedrich Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung (SNA 20, S. 431).

15 Fernow: Römische Studien (Anm. 12), Bd. 1, S. 414.

zendentale Grundsätzlichkeit, was schon in Winckelmanns geschichtlicher Argumentation in den melancholischen Schlusspassagen der *Geschichte der Kunst des Alterthums* angeklungen war: »Wären die Alten ärmer gewesen, so hätten sie besser von der Kunst geschrieben: wir sind gegen sie wie schlecht abgefundene Erben.«¹⁶ Die Erfindung eines kunstreligiös hypostasierten Kollektivsingulars ›Kunst‹ durch die schlecht abgefundenen Erben der Alten ist somit das Komplement einer kulturkritischen Gegenwartsdiagnose, derzufolge die Gegenwart eben jene Kunst in konkretem öffentlichkeitswirksamen Sinn nicht mehr braucht. Die Gründe dafür macht der Weimarer Klassizismus nicht in abstrakten philosophischen Prozessen, sondern in konkreten gesellschaftlichen Veränderungen aus. So bringt die von Schiller im sechsten der *Briefe über die ästhetische Erziehung* beklagte Disparatheit einer arbeitsteilig ausdifferenzierten modernen Gesellschaft keine integrative Kraft mehr zur Darstellung relevanter, die Gehalte der eigenen Zeit verbindlich aussprechender Kunstformen auf.¹⁷ Die theoretisch formulierte Befreiung der Kunst aus dem Dienst der Religion und der Gesellschaft ist das Komplement ihres gesellschaftlichen Funktionsverlusts. »Die freigewordene Kunst, der Stütze aber auch zugleich des Zwanges der Religion enthoben, mus [sic] hinfort auf sich selbst ruhen«, fasst Carl Ludwig Fernow 1806 in seiner Monographie über den klassizistischen Künstler Asmus Jakob Carstens diese Ambivalenz von Verlust und Gewinn zusammen.¹⁸

Für den modernen Ausstellungskünstler ohne gesellschaftlichen Auftrag, der sich seine Sujets selber wählen und sie, den Gesetzen des freien Marktes ausgeliefert, einem unkalkulierbaren Publikumsgeschmack präsentieren muss, ist die Emphase der Autonomie die Bemäntelung schierer Not. »Dass gegenwärtig die bildende Kunst«, um noch einmal Fernow in einem Brief aus Rom aus dem Jahr 1796 zu zitieren, wo er am Puls der Zeit aus nächster Nähe über die Folgen der Säkularisierung und der Kunstplünderungen berichtete, »von den Banden, welche sie ehemals an die Gesellschaft knüpften, völlig los, ohne Stütze und Zweck umherirrt« und zur »Privatliebhabe« marginalisiert ist, »dass die schönbildenden Künste nirgends mehr Nationalsache sind,«¹⁹ stellt sich für die moderne Kunst-

16 Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Erster Theil. Dresden: Waltherische Hof-Buchhandlung 1764, S. 431.

17 Friedrich Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. 6. Brief (SNA 20, S. 321–323).

18 Carl Ludwig Fernow: *Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens, ein Beitrag zur Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*. Leipzig: Hartknoch 1806, S. 251.

19 Carl Ludwig Fernow an August Böttiger, 28.8.1796: *Ueber die Kunstplünderungen in Italien und Rom*. In: *Der neue Teutsche Merkur* 3. Bd. (1796), 11. St., S. 249–279, hier S. 275f.

produktion als ökonomische Notlage dar. An seinem exemplarischen Genie Asmus Jakob Carstens, einem der ersten Vertreter der neuen Ausstellungskunst in Rom, demonstriert Fernow das Scheitern dieses neuen Konzepts, die Faktorenanalyse dieses Scheiterns und die Leiden, die es für den Künstler verursacht, der an jenem »dem Geiste wahrer Kunst so widerstrebenden Zeitgeist« zerbrochen ist.²⁰

Dass die Kunst in der Diagnose Fernows »nicht mehr zur Kultur tauglich« ist,²¹ stellt sich neben dem ökonomischen Problem auch als Legitimationsfrage dar. Kunstpraktisch äußert sie sich als Verlust verbindlicher und allgemeinverständlicher Gegenstände und ihrer symbolischen und repräsentativen Potenzen. Die Forschungen Werner Buschs und Ernst Osterkamps seit den neunziger Jahren haben auf diesen Zusammenhang aufmerksam gemacht.²² »Woran wir Modernen alle leiden: an der Wahl des Gegenstands«, schreibt Goethe 1797 an Schiller nach einem Besuch bei dem Bildhauer Dannecker:

Diese Materie, die wir bisher so fort, und zuletzt wieder bei Gelegenheit der Abhandlung über den Laokoon besprochen haben, erscheint mir immer in ihrer höhern Wichtigkeit. Wann werden wir armen Künstler dieser letzten Zeiten uns zu diesem Hauptbegriff erheben können.²³

Die Beiträge Goethes, Meyers und Schillers in den Propyläen – Goethes und Meyers *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst*²⁴, Goethes *Ueber Laokoon*²⁵ und Schillers *An den Herausgeber der Propyläen*²⁶ – sind in ihrer unmittelbaren zeitlichen und thematischen Nähe zu diesen Berichten Fernows aus Rom über die verzweifelte Situation der Künstler im *Neuen Teutschen Merkur* sowie zu Meyers und Goethes aufgrund der politischen und sozialen Wirren abgebrochener Reise nach

20 Fernow: Asmus Jakob Carstens (Anm. 18), S. 243.

21 Fernow: Ueber die Kunstplünderungen (Anm. 19), S. 276.

22 Forschungshistorisch richtungsweisend war die Monographie von Werner Busch: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*. München: Beck 1993. Stellvertretend für die umfassenden Forschungen Ernst Osterkamps sei der forschungsbestimmende Aufsatz zu den Weimarer Preisaufgaben im frühen Katalog des Goethe-Nationalmuseums erwähnt: Ernst Osterkamp: »Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit.« Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799–1805. In: *Goethe und die Kunst. Ausstellungskatalog*. Hg. von Sabine Schulze. Stuttgart: Hatje 1994, S. 310–342.

23 Goethe an Schiller, 30.8.1797 (SNA 37.1, S. 166–168).

24 P I.1, S. 20–54; P I.2, S. 45–81.

25 P I.1, S. 1–19.

26 P III.2, S. 146–163.

Italien zu sehen. Ihre Sorge gilt zu einem Großteil dieser Aporie im Hinblick auf die Situation der bildenden Kunst.

Komplementär dazu durchdenkt der Schiller-Goethesche Briefwechsel der Jahre 1797 und 1798 zum Problemkreis ›Epische und dramatische Dichtung‹ den Verlust öffentlicher Wirksamkeit und Verständlichkeit für die Hauptgattungen der Literatur. Denn auch wenn die Diagnose einer Kunst ohne kulturellen Beitrag in der *Propyläen*-Zeit vor allem die Sorge um die Zukunft der bildenden Künste aufruft, so wird dieselbe Krise doch auch den literarischen Künsten attestiert. Betroffen ist sowohl der Umbruch vom nationalen Epos zum privaten Roman als auch das Drama. Denn auch das Theater, das im Klassizismus-Projekt der *Propyläen* eine immerhin zentrale Rolle spielt, hat mit diesem Rückzug der Kunst aus dem öffentlichen Raum zu rechnen. Die als klassizistisches Manifest zu lesende Vorrede zur *Braut von Messina* mit ihrem historistischen Projekt einer Wiedereinführung des Chors in der Tragödie deklariert sich als geschichtsbewusster Versuch einer Wiedervergesellschaftung des Theaters als sinnlich und kulturell wirksamer Macht in der Mitte der Gesellschaft – in gegenwartsreflexiver Perspektive unter den Bedingungen moderner Ausdifferenzierung:

Der Palast der Könige ist jetzt geschlossen, die Gerichte haben sich von den Toren der Städte in das Innere der Häuser zurückgezogen, die Schrift hat das lebendige Wort verdrängt, das Volk selbst, die sinnlich lebendige Masse, ist, wo sie nicht als rohe Gewalt wirkt, zum Staat, folglich zu einem abgezogenen Begriff geworden, die Götter sind in die Brust des Menschen zurückgekehrt. Der Dichter muss die Paläste wieder aufturn, er muss die Gerichte unter freien Himmel herausführen, er muss die Götter wieder aufstellen, er muss alles Unmittelbare, das durch die künstliche Einrichtung des wirklichen Lebens aufgehoben ist, wieder herstellen.²⁷

Die Umstrukturierungen im Feld der Kunst im Gefolge der Säkularisierung und der Französischen Revolution und das daraus resultierende Gegenstandsproblem werden auch außerhalb Weimars und namentlich von den Gegnern der *Propyläen* registriert und kritisch gewürdigt. In der *Vorschule der Ästhetik* des von Goethe und Schiller in den *Xenien* als Antiklassizisten geschmähten Jean Paul²⁸ wird das

27 Friedrich Schiller: Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie (SNA 10, S. 7f.).

28 Johann Wolfgang Goethe: Der Chinese in Rom (FA I, 2, S. 331). Vgl. zu den gegenseitigen Verwerfungen und ihrer Logik der polemischen Auslagerung struktureller Probleme den Aufsatz von Helmut Pfotenhauer: Roquairol oder Semiotische Verwerfungen als poetische Figur. In: Jahrbuch der Jean Paul Gesellschaft 32/33 (1998), S. 9–32.

sich autonom setzende künstlerische Subjekt verantwortlich gemacht für einen sich in der Figur der Häufung maskierenden Objektverlust der modernen Kunst und Literatur. Wenig helfe »das stärkste Geschrei nach Objektivität aus den verschiedenen Musen- und anderen Sitzen«, »da zu Objektivität durchaus Objekte gehören, diese aber in der neueren Zeit teils fehlen, teils (durch einen scharfen Idealismus) gar wegschmelzen im Ich.«²⁹ Wie später Nietzsche attestiert Jean Paul der modernen Kunst fehlenden Ernst in ihren Inhalten als Folge eines stofflichen Substanzverlusts, den Jean Paul als Unglauben diagnostiziert: »Die Griechen (hingegen) glaubten, was sie sangen, Götter und Heroen.«³⁰

II. DIE »PROPYLÄEN«: EIN PROJEKT DER KRISENBEWÄLTIGUNG. SUCHE NACH LÖSUNGSOPTIONEN.

Die *Einleitung* in die *Propyläen* stellt mit dem Verweis auf den fragmentierten Kunstkörper Italiens, und das heißt auf die Dislokation der Kunstwerke aus ihrem kultischen und gesellschaftlichen Kontext durch Säkularisation und Kunstraub, den direkten Bezug zu dieser Krisendiagnostik her.³¹ Getragen ist diese historisch reflektierte Diagnostik von dem klaren Bewusstsein gesellschaftlicher Akzeleration und einer gesteigerten Zirkulation des Kunsthandels und Kunstverkehrs. Diese genuin moderne Beschleunigungserfahrung fragmentiert auch die Zeitlinie und führt zu einer Struktur der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Neu sind synkretistische Häufungen und Überlagerungen durch die simultane Zusammenstellung unterschiedlicher historischer Zeitebenen, so etwa im neuen Nebeneinander des Museums in der Hauptstadt der Moderne Paris, wo die geraubten Kunstwerke neue Konfigurationen eingehen. Die *Propyläen* deklarieren sich als Projekt einer Überwindung der Krise und proklamieren für sich die dafür nötige Moderne-Expertise. Für die revolutionären Veränderungen haben sie eine Diagnose bereit wie auch ein Instrumentarium, mit ihr handlungspraktisch umzugehen:

Für die Bildung des Künstlers, für den Genuß des Kunstfreundes, war es von jeher von der größten Bedeutung, an welchem Orte sich Kunstwerke befanden; es war eine Zeit

29 Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*. In: J.P.: *Sämtliche Werke*. Hg. von Norbert Miller. I. Abt., Bd. 5. München, Wien: Hanser 1996, S. 73 (»Über die griechische oder plastische Dichtkunst«).

30 Ebd.

31 P I.1, S. III–XXXVIII, hier S. XXXVI–XXXVIII.

in der sie, geringere Dislokationen abgerechnet, meistens an Ort und Stelle blieben; nun aber hat sich eine große Veränderung zugetragen, welche für die Kunst, im Ganzen sowohl, als im Besondern, wichtige Folgen haben wird.³²

Der konstatierten Zerstückung, dem »Act des Abreissens« und der Auflösung des Kunstkörpers durch die gegenwärtige historische Situation, »in dieser Zeit der Zerstreuung und des Verlustes«³³ begegnet das Projekt der *Propyläen* mit einem Akt der Sammlung, der durchaus noch – dies im Unterschied zur Spätphase des Klassizismus ab 1805 – von der Idee einer organischen Ganzheit geleitet ist, welche in der organologischen Ganzheitsformel »einen idealen Kunstkörper bilden« als rhetorische Klimax und Emphasis am Ende der *Einleitung* kulminiert.³⁴ Die Erschütterung des Kunstsystems und der Versuch ihrer Überwindung ist seit etwa 1795 das triebenergetische Zentrum der Weimarer Kunstpolitik und findet ihren Widerhall in der *Einleitung* der *Propyläen*. Dabei ist die Weimarer Kunsttheorie getragen von dem Bewusstsein, dass »eine neue Epoche der Kunst« angebrochen sei.³⁵ Nicht Fortschrittsoptimismus, sondern Sorge und Skepsis gründiert dieses Modernitätsbewusstsein, eine Skepsis, ob die kunsttheoretischen, kunsterzieherischen und kunstpolitischen Bestrebungen angesichts der historischen Lage, in der »die schönbildenden Künste nirgends mehr Nationalsache sind«, überhaupt fruchten könnten.³⁶ Aus dieser Problemkonstellation ist es zu erklären, dass die Weimarer Kunstfreunde komplementär und in kritischer Gegensteuerung zur eigenen Autonomietheorie ihre Aufmerksamkeit und ihre Anstrengungen verstärkt auf die gefährdeten oder verlorenen kulturellen Bindungen der Kunst richten. Schon Oskar Bätschmann hat darauf hingewiesen, dass die

32 Ebd., S. XXXVI.

33 Ebd., S. XXXVII.

34 Ebd. Zum Zusammenhang von Krisendiagnostik und Gegensteuerung in der Reflexion auf den Kunstraub vgl. die grundlegende Studie von Ingrid Oesterle: Der »neue Kunstkörper« in Paris und der »Untergang Italiens«. Goethe und seine deutschen Zeitgenossen bedenken die »große Veränderung« für die Kunst um 1800 durch den »Kunstraub«. In: Poesie als Auftrag. Festschrift für Alexander von Bormann. Hg. von Dagmar Ottmann und Markus Symmank. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 55–70.

35 Carl Ludwig Fernow: Ueber einige neue Kunstwerke des Hrn. Prof. Carstens, Rom. In: Der neue Teutsche Merkur 2. Bd. (1795), 6. St., S. 158–189, hier S. 159.

36 Paradigmatisch bei Carl Ludwig Fernow greifbar: Ueber die Kunstplünderungen (Anm. 19), S. 275f.: »Jene Uebel sind die Ursachen, warum die bildenden Künste noch immer in einer elenden Unbedeutsamkeit schwachen, aus welcher alle Kunstakademien, alle öffentlichen Kunstsammlungen die man dem Publikum nur für Geld öffnet, alle Kupferstichfabriken, Industriekomtoirs, Kunsthandlungen etc. sie empor zu bringen nicht im Stande sind.«

Konsequenz der Ortlosigkeit der Kunst neue Abhängigkeiten generierte und zum Ausgangspunkt einer Diskussion über ihre Stellung in der Gesellschaft wurde.³⁷ Diese Perspektive der Weimarer Kunsttheorie, welche durchaus in Spannung zu ihrer Isolationspolitik im Hinblick auf die Trennung von Kunst und Natur, von Ideal und Nachahmung, von Wahrheit und Wahrscheinlichkeit, von gutem und schlechtem Geschmack, von Künstlern, Kennern und Publikum steht, also gegenstrebig zu jenen schon von den Zeitgenossen als arrogantes Kunstrichtertum und normative Restriktion wahrgenommenen Positionen, bestimmt ihre grundlegenden Überlegungen zur Frage der Kunstentwicklung und der Bedingungen der Kunstproduktion.

Der Impetus zur integralen Betrachtung der Kunst in der Kultur erstreckt sich dabei zum einen in die Vergangenheit. Er lenkt die Aufmerksamkeit auf die historischen Bedingungen für das ›Steigen und Fallen der Kunst‹. Für Johann Heinrich Meyer lautet in seinem *Entwurf einer Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts* die drängendste, »noch nicht aufgelöste Frage [...]: von welchen Ursachen das Steigen und Fallen der Künste abhängt.«³⁸ In dieser Fokussierung auf ihre gesellschaftlichen, geographischen, klimatischen und mentalitätsgeschichtlichen Bedingungen wird Kunstgeschichte als Teil einer Kulturgeschichte im modernen Sinn des neunzehnten Jahrhunderts geschrieben. Getragen ist die Faktorenanalyse von dem Bewusstsein des gesellschaftlichen und historisch sowie geographisch spezifischen Ortes jeder Kunstform. Als heuristische Annahme der Kunstgeschichtsschreibung wird vorausgesetzt, »daß die Ausbildung, welche sie in jedem Lande, jeder Schule erreicht hat, Dauer, Fall und Erlöschen allemal mit dem Maße des Daseins und Zusammentreffens der erwähnten begünstigenden oder verderbenden Umstände übereinkommen müßte.«³⁹

Diese kunstbefördernden Umstände werden in den gesellschaftlichen und politischen, auch den geographischen Verhältnissen gesucht, aber auch mentalitätsgeschichtlich in den kollektiv wirksamen Antriebskräften zur Kunstproduktion und Kunstrezeption. Die zwischen Fernow und Meyer in *Winkelmann und sein Jahrhundert* geführte Debatte über den Kunstenthusiasmus, der im religiösen oder patriotischen Gefühl wurzle, argumentiert so und bringt Meyer wie auch Fernow in unerwartete Nachbarschaft zur Frühromantik. Wie Fernow, der widerwil-

37 Oskar Bätschmann: Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsistem. Köln: Dumont 1997, besonders S. 58–75.

38 Johann Heinrich Meyer: *Entwurf einer Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts* (FA I, 19, S. 17–48 und 94–175, hier S. 46).

39 Ebd., S. 48.

lig konstatiert, man könne aus der »Kultur- und Kunstgeschichte der alten und neuern Nationen« nur lernen, »daß der religiöse Enthusiasmus immer eine der wichtigsten Triebfedern ihrer Ausbildung, Verbreitung und Vervollkommenung gewesen ist«, ⁴⁰ zieht Meyer eine Verbindungslinie zwischen Kunstproduktion und Religion respektive Patriotismus:

Wir geben es zu, die Alten, die Griechen, haben manche Vorteile genossen, deren die Neuern sich nicht erfreuen; doch weniger der Schönheit ihrer mythologischen Dichtungen, ihren Spielen und dergleichen, als dem religiösen Eifer und, nebst demselben, dem patriotischen, oder wenn man dieses letztere mit einem geringern Namen belegen will, dem allgemeinen National-Ehrgefühl und der Ruhmbegier jedes einzelnen Orts, vor dem andern Vorzüge, Merkwürdigkeiten zu besitzen, hatten sie wahrscheinlich den Flor ihrer Kunst zu danken. ⁴¹

Diese Historisierung wird üblicherweise erst der Spätphase des Klassizismus ab 1805 zugeschrieben – Meyers *Entwurf einer Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts* in der Gemeinschaftspublikation *Winckelmann und sein Jahrhundert* ist ein prominentes Beispiel dafür. ⁴² Doch lässt sich zeigen, dass diese kulturhistorische Betrachtungsweise der Kunst zwar nach 1805 in der nachprogrammatischen Phase stärker in den Vordergrund rückt, jedoch als Motivation und Faktorenanalyse schon an der Entstehung des *Propyläen*-Projekts beteiligt ist. Immer sei die Kunst, so Meyer in einem Beitrag zu Schillers *Horen* aus dem Jahr 1795, den *Beyträgen zur Geschichte der neuern bildenden Kunst*, abhängig gewesen von einem glücklichen Zusammentreffen von »Zeit und Ort, Menschen und Umstände[n]«. ⁴³ In diesem Zusammenhang ist auch die Position Johann Heinrich Meyers neu zu bestimmen: Sein maßgeblicher und prägender Beitrag zu den genannten Problemkonstellationen nimmt seinen Ausgangspunkt vor allem in dem gemeinsam

40 Carl Ludwig Fernow: Bemerkung eines Freundes (FA I, 19, S. 48–64, hier S. 48). In der Monographie über Asmus Jakob Carstens hingegen führt Fernow eine strikt autonomietheoretische Kategorie mit dem »Kunststreben« des Genies ein. Vgl. Tausch: Entfernungen der Antike (Anm. 12), S. 168–186.

41 Meyer: *Entwurf einer Kunstgeschichte* (Anm. 38), S. 47.

42 Vgl. Johannes Grave: Winckelmanns »schlecht abgefundene Erben«. Zur Spannung zwischen Kunsttheorie und Kunstgeschichte bei Goethe, Meyer und Fernow. In: *Der Körper der Kunst. Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800*. Hg. von J. G., Hubert Locher und Reinhard Wegner. Göttingen: Wallstein 2007, S. 31–85.

43 [Johann Heinrich Meyer:] *Beyträge zur Geschichte der neuern bildenden Kunst*. In: *Die Horen* 3. Bd. (1795), 9. St., S. 11–29, hier S. 11.

mit Goethe verfolgten Projekt einer integralen Darstellung der italienischen Kulturlandschaft.⁴⁴ Meyer brach 1795 nach Rom auf, von wo er aufgrund der Kriegshandlungen nach Florenz ausweichen musste und, dort vergeblich auf Goethe wartend, im Sommer 1797 krank und resigniert in die Schweiz zurückkehrte. Das sich in den politischen Wirren zerschlagende »Italien-Projekt« ist demnach von der gleichen, sich im napoleonischen Kunstraub verdichtenden Umbruchssituation betroffen, von der Fernows Briefe der Jahre 1795/96 im *Neuen Teutschen Merkur* ebenso Zeugnis ablegen wie die *Einleitung* in die *Propyläen*. Die Fragmente des Projekts sind direkt in das Zeitschriftenprojekt eingegangen, wenn auch durch die kunstprogrammatische Zuspitzung auf Grundsatzfragen kaum noch in ihrer kulturhistorischen Ursprungsgestalt erkennbar oder über die Publikationsabsicht nicht hinausgekommen, wie die in der kulturgeographisch ausgerichteten Schweizerreise Goethes formulierte Schilderung der Kulturlandschaft Stäfas, die sich in der Liste der nicht ausgeführten Titel der *Propyläen* findet.⁴⁵ Mit dem Scheitern dieses Italienprojekts, das am Anfang und nicht am Ende der kunstprogrammativen *Propyläen*-Phase steht, erweisen sich Goethes und Meyers Versuche der historiographischen Integration von Kunst und Kulturgeschichte als ein von vornherein gefährdetes Unternehmen, ebenso wie ihr Komplement, die auf die Gegenwart und Zukunft der Kunst gerichtete Kunstpolitik.

Betrachtet man die Kunstprogrammatische der *Propyläen* von dieser Problemstellung der Entstehungszeit her, so ist es auch nicht Meyer anzulasten, dass dem Weimarer Kulturprogramm ein nachhaltiger Erfolg verwehrt blieb. Das Scheitern ist vielmehr der historischen Beschleunigungserfahrung einer Umbruchszeit geschuldet, deren rasanter Dynamik die Weimarer Kunstfreunde sich bei ihrem Projekt einer raumzeitlichen Sistierung zur erfüllten Gegenwart sehr wohl bewusst waren. Schon Karl Philipp Moritz hatte 1793 in seiner Altertumsschrift das Erhaschen der Umrisse in der »Flucht der Zeit« als Aufgabe des Historikers gesehen.⁴⁶ Und in der Gemeinschaftspublikation der Weimarer Kunstfreunde

44 Vgl. den Beitrag von Claudia Keller in diesem Band, sowie C. K.: Goethes und Meyers »Italien-Projekt«. Perspektiven auf eine fragmentierte Klassik. In: Rosenbaum u.a.: Johann Heinrich Meyer (Anm. 1), S. 157–174.

45 MA 6.2, S. 969.

46 Karl Philipp Moritz: Über die Würde des Studiums der Alterthümer. In: K. P. M.: Schriften zur Ästhetik und Poetik. Hg. von Hans Joachim Schrimpf. Tübingen: Niemeyer 1962, S. 103–109, hier S. 108. Vgl. Harald Tausch: »In der Flucht der Zeit von den Bildern, die vorüberbrausen, gleichsam nur die Umrisse stehlen« – Antike als Erinnerungslandschaft und als Fest in Karl Philipp Moritz' *Anthousa*. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 63/2 (2000), S. 231–241; sowie Sabine Schneider: Opake Reste, Zeitfluchten, Raumzeiten. Dynamisierte Erinnerungstechniken in

Winkelmann und sein Jahrhundert werden »trübsinnige Betrachtungen« an den Anfang des *Entwurfs einer Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts* über die Relativität jedes Urteils im beschleunigten Zeitstrom angestellt:

Aber leider ist selbst das kaum Vergangene für den Menschen selten belehrend, ohne daß man ihn deshalb anklagen kann. Denn indem wir die Irrtümer unsrer Vorfahren einsehen lernen, so hat die Zeit schon wieder neue Irrtümer erzeugt, die uns unbemerkt umstricken und wovon die Darstellung dem künftigen Geschichtsschreiber, ebenfalls ohne Vorteil für seine Generation, überlassen bleibt.⁴⁷

Es sind solche Beobachtungen zur Diskontinuität der Erfahrungsweitergabe zwischen den Generationen, die der Soziologe Hartmut Rosa ins Zentrum seiner Beschleunigungsthese für die Zeiterfahrung der Moderne rückte.⁴⁸ Sie prägen bereits das Zeiterleben der *Propyläen*, das man als forcierte Modernitätserfahrung beschreiben könnte und das sich in der *Einleitung* klar artikuliert: »Alles ist einem ewigen Wechsel unterworfen, und, da gewisse Dinge nicht neben einander bestehen können, verdrängen sie einander. So geht es mit Kenntnissen, mit Anleitungen zu gewissen Uebungen, mit Vorstellungsarten und Maximen.«⁴⁹ Und Schiller reflektiert in seinem Prolog, der zur Uraufführung von Goethes *Mahomet* im Januar 1800 geplant war, mit dem Titel *An Goethe, als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte*, den modernen Ansatzpunkt des klassizistischen Bühnenprojekts gegen den Vorwurf des Anachronistischen und Restaurativ-Normativen ebenfalls mit dem Hinweis auf »das bewegte Rad der Zeit« und auf die geflügelten »Horen«, damit auf die Vorgängerpublikation der *Propyläen* und deren zeitbewusste Modernität anspielend:

Drum nicht, in alte Fesseln uns zu schlagen,
Erneuerst du dies Spiel der alten Zeit.
Nicht, uns zurückzuführen zu den Tagen
Charakterloser Minderjährigkeit.
Es wär ein eitel und vergeblich Wagen,

Spätaufklärung und Klassizismus. In: Die Sachen der Aufklärung. Hg. von Frauke Berndt und Daniel Fulda. Hamburg: Meiner 2012 (= Studien zum achtzehnten Jahrhundert, Bd. 34), S. 421–430.

47 FA I, 19, S. 13.

48 Hartmut Rosa: Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1760).

49 P I.1, S. XXI.

Zu fallen ins bewegte Rad der Zeit.
 Geflügelt fort entführen es die Stunden,
 Das Neue kommt, das Alte ist verschwunden.⁵⁰

Der Fluchtpunkt aller Bemühungen um integrale Kunstbetrachtung in historischer Perspektive ist die Gegenwart der Kunstwirklichkeit und die ungewisse Frage ihrer Zukunft.⁵¹ Viele in den *Propyläen* diesbezüglich verfolgten Themen und Lösungsansätze sind weniger von einer systematischen Kunsttheorie als von konkreten Problemstellungen des Kunstalltags motiviert. Zentral ist die Frage der Künstlerausbildung und ihrer Verbindung mit handwerklicher Kunstproduktion. Trotz der Skepsis gegenüber den Akademien, die nicht nur Fernow, sondern auch Meyer als künstliche »Treibhauspflege«⁵² der Kunst bezeichnet und – so in einem in *Kunst und Alterthum* 1821 erschienenen Aufsatz *Vorschläge zu Einrichtung von Kunstakademien rücksichtlich besonders auf Berlin* – »bloß als abwehrende Anstalten gegen das Sinken« der Kunst sieht,⁵³ richten sich die Hoffnungen der Kunstfreunde auf diese staatliche Kunstförderung. Die von Meyer in dem *Propyläen*-Aufsatz *Ueber Lehranstalten zu Gunsten der bildenden Künste* vorgeschlagenen Maßnahmen zielen auf eine Wiedereinsetzung der Kunst in ihre gesellschaftliche Wirksamkeit. Meyer geht hier mit Goethe einig. So wie dieser später in seinen Beiträgen über die Kunst in den Rhein- und Main-Gegenden dem System der Bauhütte positive Aspekte für die öffentliche Dimension der Kunst abgewinnen kann, so sieht auch Meyer in dem *Propyläen*-Aufsatz im traditionellen System der Malerschulen diese Integration als Vorteil gegenüber den modernen Akademien. Während sich früher die Meister ihre Schüler zu Gehilfen für ihre ausführenden Arbeiten gebildet hätten, welche auf diese Weise allmählich in das Kunstsystem hineinwachsen konnten, sähen in der Gegenwart weder die Meister noch die Schüler »so gute Hoffnungen vor sich«.⁵⁴ Dabei streben Meyers Reformen, die er als Direktor der Weimarer Zeichenschule auch praktisch zu verwirklichen versuchte,⁵⁵ die positiven Aspekte des

50 SNA 2.1, S. 404.

51 So auch die Leitthese von Andreas Beyer: *Die Kunst des Klassizismus und der Romantik*. München: Beck 2011.

52 Carl Ludwig Fernow: *Bemerkung eines Freundes* (FA I, 19, S. 48–64, hier S. 53).

53 W.K.F. [Johann Heinrich Meyer]: *Vorschläge zu Einrichtung von Kunstakademien rücksichtlich besonders auf Berlin*. 1821 (FA I, 21, S. 72–101).

54 [Johann Heinrich Meyer:] *Ueber Lehranstalten, zu Gunsten der bildenden Kunst*. Fortsetzung (P II.2, S. 149).

55 Alexander Rosenbaum: »Geendigte Nachahmung«. Meyer als Zeichenlehrer und Pädagoge. In: Rosenbaum u.a.: *Johann Heinrich Meyer* (Anm. 1), S. 227–254.

vormodernen Kunstsystems in die Moderne herüber zu retten, indem er wünscht, die Lehrer möchten mit den Schülern regelmäßig gemeinsam Kunstwerke schaffen, die eine öffentliche Verwendung finden sollten.⁵⁶

In den Umkreis solcher Überlegungen gehört auch ein 1804 von Goethe diktiert Entwurf mit der Überschrift *Vorschläge den Künstlern Arbeit zu verschaffen*, der sich direkt auf Meyers *Propyläen*-Aufsatz bezieht und dessen Vorschlag aufgreift: »Meister und Schüler sollen sich in Kunstwerken üben können«, um dann konkret über mögliche Lokalitäten für die Aufstellung von öffentlichen Kunstwerken, über mögliche Auftraggeber, Finanzierungsmöglichkeiten und Anlässe nachzudenken. Auffällig ist dabei der zerstreuende Aspekt dieser Kunstpolitik, der gegen hauptstädtische Zentralisierungsallüren im Namen der Nation votiert: »Leerheit des Begriffs eines Pantheons für die Nation, besonders wie die deutsche. Es würde dadurch allenfalls eine Kunstliebhaberei auf eine Stadt konzentriert, die doch eigentlich über das Ganze verteilt und ausgedehnt werden sollte.«⁵⁷ Dieselbe Einstellung, die geprägt ist von der Erfahrung des napoleonischen Kunstraubs, sollte Meyer wenige Jahre später in seiner Auseinandersetzung mit den neuen Museen in Bayern einnehmen. Auch er proklamiert eine Verteilung der königlichen Sammlung auf verschiedene Residenzstädte, damit »dem ganzen Volk überall öffentlich auf Märkten und in den Tempeln Gutes und Schönes vor Augen stehe.«⁵⁸

Freilich ist dieser Weimarer Klassizismus der *Propyläen* wie der Nach-*Propyläen*-Zeit mit seinen kunstfördernden Maßnahmen von der politisch wirksamen öffentlichen Präsenz etwa Schinkels in Berlin weit entfernt. Die Jahre zwischen 1795 und 1815 waren eine Zeit der politischen und künstlerischen Verunsicherung, in denen die Künste noch keine machtpolitische Unterstützung eines Staates wie Preußen erhielten und noch keiner neuen nationalpolitischen Funktionalisierung unterlagen. Meyer hatte den richtigen politischen Instinkt, insofern er erst nach der Sicherung der Großmacht Preußens im Wiener Kongress in seiner Begutachtung der Museumsgründungen in Berlin die Chance gekommen sah, dass die Kunstakademien eine »erweiterte Wirksamkeit«⁵⁹ entfalten könnten.

56 [Johann Heinrich Meyer:] Ueber Lehranstalten (P II.2, S. 160f.).

57 Johann Wolfgang Goethe: Vorschläge, den Künstlern Aufträge zu verschaffen (FA I, 18, S. 962–967, hier S. 964).

58 W.K.F. [Johann Heinrich Meyer]: (Rez.) Plan die Vertheilung der königlich-bayerischen Gemäldesammlung in München, Schleissheim, Augsburg, Landshut und Bamberg betreffend. In: Intelligenzblatt der JALZ 4 (1807), Nr. 35, Sp. 308–312, hier Sp. 309 und 311. Ich verdanke diesen Hinweis Claudia Keller.

59 W.K.F. [Johann Heinrich Meyer]: Vorschläge zu Einrichtung von Kunstakademien (FA I, 21, S. 73).

Da es in Berlin kaum an Aufträgen für Kunstwerke fehlen könne, sollten junge Künstler die Gelegenheit bekommen, durch die Schaffung von Altargemälden oder Denkmälern eine breite Öffentlichkeit zu erreichen.⁶⁰

Man kann aus diesen Ansätzen seit den *Propyläen* eine Verschiebung von individuell gedachter ästhetischer Erziehung zur Kollektivierung und Institutionalisierung der Kunstpolitik erkennen, die sich in dem Nachfolge-Zeitschriftenprojekt *Kunst und Alterthum* verstärkt. Der in den *Propyläen* proklamierte Kosmopolitismus wird dort in einen nationalen und patriotischen Kontext gestellt. Die Verteilung der Kunstproduktion über regionale und lokale Museen dient der Etablierung eines Netzwerks zur Wiederbelebung des Kunsthandels und geistigen Kunstverkehrs. Die Ansätze dazu sind aber bereits in den *Propyläen* grundgelegt. Kunst wird etwa in dem kleinen dialogischen Kunstroman *Der Sammler und die Seinigen* nicht in ihrer autonomietheoretisch gerechtfertigten Isolation, sondern als Agens gesellschaftlicher Bildung und geselliger Kommunikation thematisiert. Die Kunst ist dort programmatisch an die Familiengeschichte und damit an einen sozialen Ort zurückgebunden. Der zum Gegenstand des Romans werdenden Sammlung, die man als Selbstreflexion auf das Sammlungsprojekt der *Propyläen* zum Zweck der Stiftung einer Gemeinschaft Gleichgesinnter und als Abwehr der historischen Zerstreuung verstehen kann, steht in dem »kleinen Kunstroman« die gesellige Zerstreuung als Forderung eben dieser Gemeinschaft gegenüber. Der individuellen und stummen Kontemplation vor den vollkommenen Kunstwerken im Kunstprogramm des Klassizismus tritt hier das Prinzip der multiperspektivischen, launigen und dialogischen Unterhaltung an die Seite. Auch dieses Prinzip der vielstimmigen Unterhaltung zwischen Freunden, die nicht beanspruchen, die Wahrheit zu treffen, sondern die jeweils subjektiv Position beziehen, um dann in Kritik und Streitkultur um ein unendlich perfektibles Verständnis ringen, ist eine Selbstreflexion auf das Projekt der *Propyläen*.⁶¹ Zu übertragen ist dann aber auch die adäquate Rezeptionshaltung, die der Sammler in direkter Adressierung an die Herausgeber der *Propyläen* nicht in deren milde getadelten Ernst und Strenge, sondern in »eine[r] gewisse[n] heitere[n] Liberalität« sehen möchte.⁶²

Die Semantik des Freundesgesprächs in der *Einleitung* in die *Propyläen*, die Selbstdeklarierung als »Bemerkungen und Betrachtungen, harmonisch ver-

60 Ebd., S. 92.

61 Eine ähnliche These vertritt der Beitrag von Norbert Christian Wolf in diesem Band.

62 [Johann Wolfgang Goethe:] *Der Sammler und die Seinigen*. 4. Brief (P II.2, S. 54–65, hier S. 56 und S. 61).

bundner Freunde«,⁶³ die dann erst ab 1804 zum Kürzel ›W.K.F.‹ gerinnen sollte und in der Zeitschrift *Kunst und Alterthum* die meist von Meyer verfassten Beiträge signierte, ist daher durchaus ernst zu nehmen. Und der Titel *Propyläen*, der nicht das innere Heiligtum der vollkommenen Kunst und der Weisheit Athenes, sondern ihre Vorhalle als Ort des geselligen Gesprächs, des Marktreibens und der öffentlichen Vermittlung bezeichnet, ist somit Programm, welches einer normativen Kunstlehre völlig entgegengesetzt ist. Nicht Pracht und Anmaßung einer Theoriearchitektur, sondern gesellige Unterhaltung ist sein Impetus:

Stufe, Tor, Eingang, Vorhalle, der Raum zwischen dem Innern und Äußern, zwischen dem Heiligen und dem Gemeinen kann nur die Stelle sein, auf der wir uns mit unsern Freunden gewöhnlich aufhalten werden. Will jemand noch besonders, bei dem Worte Propyläen sich jener Gebäude erinnern, durch die man zur Atheniensischen Burg, zum Tempel der Minerva gelangte, so ist auch dies nicht gegen unsere Absicht, nur daß man uns nicht die Anmaßung zutraue, als gedächten wir ein solches Werk der Kunst und Pracht hier selbst auszuführen. Unter dem Namen des Orts verstehe man das, was daselbst allenfalls hätte geschehen können, man erwarte Gespräche, Unterhaltungen, die vielleicht nicht unwürdig jenes Platzes gewesen wären.⁶⁴

Diese Dialogizität des Kunstgesprächs ist eine Geste der Öffnung, nicht der Schließung des Kunstkreises. Sie hat das Ziel, die Kunst wieder ins Leben zu überführen. Dies impliziert auch die Akzeptanz von Zerstreung und Unfertigem. Auch die Kunstsammlung des Oheims in dem kleinen Dialogroman wirkt als ›Reiz‹ für gesellige Unterhaltung und Belehrung gerade nicht durch ihre Vollkommenheit, sondern durch das Unfertige und Nichtabgeschlossene. Kontingenz wird produktiv, insofern sich die Sammlung einem genealogischen Bruch in der Familientradition verdankt. In der Nachfolgepublikation der Weimarer Kunstfreunde, *Winkelmann und sein Jahrhundert*, wird in einem von Goethe verfassten Abschnitt zur Wirkung der Kontingenz in Winckelmanns Leben unter der Überschrift »Glücksfälle« der Zusammenhang zwischen der Unabgeschlossenheit des Kunstkörpers und seiner verlebendigenden Wirkung auf eine Kunst, die wieder gesellschaftlich wachsen und Neues hervorbringen kann, reflektiert. Ich möchte ihn als rückwärts gewendeten Kommentar auf das Projekt der *Propyläen* und als Selbstreflexion auf die Konstanten der Weimarer Kunstdebatten über die

63 P I.1, S. V.

64 Ebd., S. III f.

Propyläen hinaus lesen und als solchen Kommentar an den Schluss meiner Überlegungen stellen:

Traurig ist es, wenn man das Vorhandne als fertig und abgeschlossen ansehen muß. Rüst-kammern, Galerien und Museen, zu denen nichts hinzugefügt wird, haben etwas Grab- und Gespensterartiges; man beschränkt seinen Sinn in einem so beschränkten Kunst-kreis, man gewöhnt sich solche Sammlungen als ein Ganzes anzusehen, anstatt daß man durch immer neuen Zuwachs erinnert werden sollte, daß in der Kunst, wie im Leben, kein Abgeschlossenes beharre, sondern ein Unendliches in Bewegung sei.⁶⁵

⁶⁵ Johann Wolfgang Goethe: Skizzen zu einer Schilderung Winkelmanns »Glücksfälle« (FA I, 19, S. 198f., hier S. 198).

Laokoon und *La Mort de Marat* oder Weimarische Kunstfreunde und Französische Revolution

Hartmut Reinhardt zum 75. Geburtstag

I. »SEPARATION«

Das kritische Verhältnis des klassischen Weimar zur Französischen Revolution bildet einen hochempfindlichen, noch heute umstrittenen und keineswegs ausgeschöpften Gegenstand. Das gilt auch für den nur selten beachteten Teilaspekt, der hier vergleichend untersucht werden soll, die Rolle, die in beiden Fällen die Künste einnehmen. Gern zahlt man den Weimarnern heim, was sie sich gegenüber der Revolution haben zuschulden kommen lassen. Besonders gut eignet sich dafür Goethes kleiner Aufsatz *Literarischer Sansculottismus* aus dem Frühjahr 1795. Rasch, mit großem Unmut geschrieben und sogleich in den *Horen* gedruckt, bietet die Zurechtweisung eines Berliner Kritikers bis heute Anlass für allerlei Missverständnisse und besserwissendes Kopfschütteln. »Wir wollen die Umwälzungen nicht wünschen, die in Deutschland klassische Werke vorbereiten könnten.«¹ So lautet der bekannte Stoßseufzer Goethes. »Lieber keine deutsche Klassik als eine Änderung der politischen Zustände«, so umschreibt ihn, »jenen ungeheuren Satz«, Empörung nur mühsam unterdrückend, eine bekannte Streitschrift gegen die Weimarer Klassik.² Darf man es sich so einfach machen?

Mit dem Begriff *Sansculottismus* hat es in Goethes Text eine doppelte Bewandnis, eine offene und eine verdeckte. Die offene belegt den Berliner Kritiker

1 MA 4.2, S. 17. Über die Einzelheiten, mit Abdruck der Artikel Daniel Jenischs, und Goethes übereilte Reaktion informiert der Kommentar von Klaus H. Kiefer, ebd., S. 928–937.

2 Max L. Baeumer: Der Begriff »klassisch« bei Goethe und Schiller. In: Die Klassik-Legende. Second Wisconsin Workshop. Hg. von Reinhold Grimm und Jost Hermand. Frankfurt/M.: Athenäum 1971, S. 17–49, hier S. 40f. und 43. Verfärbt Baeumers Beitrag noch quellennah und deshalb moderat, trägt das Vorwort der beiden Herausgeber, von Argumentationsgängen nicht behindert, ganz unbeschwert die »kritischen« Klischees vor: »Es gehört nun einmal zum Wesen der Weimarer Hofklassik, daß hier zwei hochbedeutende Dichter die Forderung des Tages bewußt ignorieren und sich nach oben flüchten: ins Allgemein-Menschliche, zum Idealisch-Erhabenen, zur Autonomie der Schönheit, um dort in Ideen und poetischen Visionen das Leitbild des wahren Menschentums zu feiern.« Ebd., S. 11.

Daniel Jenisch mit dem unerfreulichen revolutionären Etikett, bezichtigt ihn also wenn nicht eines literarischen Umsturzversuches, so doch einer ganz außergewöhnlichen Anmaßung. Wichtiger ist die verdeckte Bedeutung. Sie kommt zum Vorschein, wenn man die Gedankenkette mustert, die Goethe mit dem Begriff eines klassischen Autors – dessen Fehlen in Deutschland der Berliner Kritiker ja so ungestüm beklagt – verbindet. Klassische Werke fordern einen »vortrefflichen Nationalschriftsteller«, dieser setzt eine Nation, einen »Nationalgeist«, eine »Nationalkultur« voraus, und diese erhält man in Deutschland nur durch »Umwälzungen«, und zwar durch eine Revolution, die, wie in Paris geschehen, Einheit und Unteilbarkeit zu höchsten Gütern der neuen Republik erhebt.³ Hier sitzt der Stachel von Goethes Argument. Man muss wissen, dass *unité* und *indivisibilité* in Paris den Rang von revolutionären Heiligtümern besaßen, die um jeden Preis zu verteidigen waren. Und nichts war verabscheuungswürdiger als der *fédéralisme*.

So mussten die revolutionären Mainzer – das Exempel war Goethe gut bekannt – einsehen, dass ihr Heil nur in der bedingungslosen Vereinigung mit der französischen Republik lag.⁴ Noch rigorosier verfuhr man innenpolitisch. Im Jahr 1793 wurde der *fédéralisme*, der sich gegen die Pariser Dominanz regte, zum todeswürdigen Verbrechen. Ströme von Blut wurden vergossen, als die verfolgten *Girondins* Departments und Städte gegen die Pariser *Montagnards* zu mobilisieren suchten und der Konvent zurückschlug; man denke an Lyon, Bordeaux, Toulon und andere Aufstände im *Midi*. Es war ihr *fédéralisme*, der der Gironde zum Verhängnis wurde.⁵ (Der Verlauf unserer Untersuchung wird uns unmittelbar darauf zurückführen.) *Unité* und Guillotine gehörten also zusammen.⁶ Das

3 MA 4.2, S. 16–18.

4 Franz Dumont: Die Mainzer Republik von 1792/93. Studien zur Revolutionierung in Rheinhesen und der Pfalz. Zweite, erweiterte Auflage. Alzey: Verlag der Rhein Hessischen Druckwerkstätte 1993, bes. S. 288–314. Zum Befreiungsdekret vom 15. Dezember 1792 heißt es: »Anstelle uneingeschränkter Selbstbestimmung wurde uneingeschränkte, notfalls sogar zwangsweise Revolutionierung der »Befreiten« zur Maxime französischer Besatzungspolitik. [...] Befreiung war also untrennbar mit der Annahme der französischen Staatsform gekoppelt und verpflichtete die Völker, sich »une forme de gouvernement libre et populaire« zu geben.« (S. 292)

5 Marcel Dorigny: *Fédéralisme*. In: Dictionnaire historique de la Révolution française. Hg. von Albert Soboul. Paris: Presses Universitaires de France 1989, S. 437; vgl. Henri Wallon: *La Révolution du 31 mai et le Fédéralisme en 1793 ou la France vaincue par la commune de Paris*. 2 Bde., Paris: Hachette 1886; Louis Réau: *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'art français*. Éd. augm. par Michel Fleury et Guy-Michel Leproux. Paris: Robert Laffont 1994, S. 252ff. (»L'écrasement du fédéralisme«); Hubert C. Johnson: *The Midi in Revolution. A Study of Regional Political Diversity, 1789–1798*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1986, S. 222–249.

6 Dazu Jean-René Suratteau: *Unité/Indivisibilité*. In: Dictionnaire historique (Anm. 5), S. 1060–

hatte Goethe vor Augen. Und er mochte an die frühen Lektionen denken, die er zu dieser Sache bei Justus Möser gelernt und seinem *Egmont* einverleibt hatte: »Der jetzige Hang zu allgemeinen Gesetzen und Verordnungen ist der gemeinen Freiheit gefährlich«. ⁷ Die radikalen Unifizierungs-Maßnahmen des Pariser Sansculottismus bestätigten und übertrafen noch die Ahnungen, die schon dem niederländischen Egmont zu schaffen machten.

Die »zerstückelten« und »zerstreuten« Verhältnisse in Deutschland, ⁸ der deutsche Föderalismus also, auch der literarische, mochten unter diesen Bedingungen geradezu als Schutzschild gegen ein neues, aggressives Absolutum erscheinen, und dies nicht nur *in politicis*. Noch heutigen Tages wiederholt sich die Konstellation, wenn man an den (mehr oder weniger metaphorischen) Polytheismus denkt, den Odo Marquard oder Roberto Calasso im Dienst einer antitotalitären Gewaltenteilung geltend machen. Und immer noch erkennbar ist der Bezug auf die Französische Revolution, den modernen Ursprung »monomythischer« Macht. ⁹ Wie sich für die Revolution selbst die Begriffe *unité* und *indivisibilité* festgesetzt haben, zeigt der sogar für einen Großteil der Historiographie wegweisende parlamentarische Ausspruch Clemenceaus aus dem Jahr 1891: Ob man das wolle oder nicht, die Französische Revolution sei ein Block, von dem man nichts wegnehmen könne – »la Révolution française est un bloc«.

Der revolutionäre Preis für eine »unifizierte« »allgemeine Nationalkultur« in Deutschland war Goethe zu hoch, schon der Gedanke daran musste ihm absurd vorkommen, erst recht im nachthermidorianischen Rückblick. Doch nicht

1062. Für die Jahre 1793 und 1794 gilt: »Les Jacobins de Paris et de province, après l'élimination des Girondins, prennent la direction du mouvement des patriotes unitaires au point que jacobinisme et radicalisme unificateur vont devenir, et pour longtemps, de quasi-synonymes.« (S. 1061)

In der Betrachtung von Goethes Text bleibt dieses Motiv und seine Brisanz weitgehend außer Acht, bestenfalls wird es gestreift. So bei Karl Otto Conrady: Goethe. Leben und Werk. Bd. 2. Königstein/Ts.: Athenäum 1985, S. 117f.; zuletzt: Gonthier-Louis Fink: Goethe et les *Horen* – L'amorce d'un dialogue avec le public. In: Schiller publiciste. Schiller als Publizist. Hg. von Raymond Heitz und Roland Krebs. Bern, Berlin, Brüssel u.a.: Lang 2007, S. 231–274, hier S. 242–251.

7 Justus Möser: Anwalt des Vaterlands. Wochenschriften, Patriotische Phantasien, Aufsätze, Fragmente. Leipzig, Weimar: Gustav Kiepenheuer 1978, S. 157–163.

8 MA 4.2, S. 17.

9 Odo Marquard: Lob des Polytheismus. Über Monomythie und Polymythie. In: O.M.: Abschied vom Prinzipiellen. Philosophische Studien. Stuttgart: Reclam 1981, S. 91–116, hier S. 99, der Rekurs auf den »Mythos der Französischen Revolution« (Lévi-Strauss), den, in Gestalt der Geschichtsphilosophie, »erfolgreichsten Mythos der modernen Welt«; Roberto Calasso: Die Literatur und die Götter. Aus dem Italienischen von Reimar Klein. München, Wien: Hanser 2003, hier S. 51ff. und 147ff., der Angriff auf die »soziale Theologie«, die für den modernen Monotheismus steht.

jedermann in Weimar teilte Goethes Haltung. Im Jahr 1792, freilich noch vor der sogenannten zweiten Revolution, die mit der Erstürmung der Tuilerien am 10. August 1792 beginnt, wehrt Herder in den zurückgehaltenen Partien der *Briefe zu Beförderung der Humanität* nicht nur jeden Kulturpessimismus angesichts der französischen Ereignisse ab, er glaubt vielmehr, dass die »neue Ordnung der Dinge« auch eine Neugeburt der Künste herbeiführen werde. Schafft nicht die Revolution just den Nährboden, den sie brauchen? Kultur und Literatur verlieren also bei den Franzosen keineswegs ihre Bedeutung, im Gegenteil,

eben diese werden bei allen Classen des Volks in Bewegung gesetzt, und an den wichtigsten Gegenständen des menschlichen Wissens jetzt mächtig geübet. Unter großem Elende ist also wenigstens eine allgemeine Schule der Vernunft- und Redekunst der ganzen Nation praktisch eröffnet worden; wer sprechen kann, spricht und wird von Europa gehört. [...] Lassen Sie die alte Schönrederei auf Kanzeln und Richterstühlen, in Akademien und auf der tragischen Bühne sterben; mich dünkt, wir haben alle Meisterstücke, deren diese Gattungen fähig waren, schon in Händen, und manche Gattung hatte sich bereits selbst überlebt. Eine neue Ordnung der Dinge fängt jetzt auch in diesen Künsten an; Wort werde That, die That gebe Worte. Was nun stehe oder sinke, was verwese oder widergebohren werde? – die Auflösung dieses Problems kann uns nicht anders als heilsam und lehrreich seyn.¹⁰

Herder ist ein wohlwollender Dolmetscher der »neuen Ordnung der Dinge«. Kein Wunder, dass er, wie sich bald zeigen sollte, seine ästhetischen Überzeugungen bei seinen Weimarer Nachbarn nicht besonders gut aufgehoben sah – in der Tat passten sie und ihr eingreifender, abstraktionsfeindlicher und wirklichkeitszugewandter Gestus besser zum revolutionären Paris.

Der Begriff des neuen »ordre de choses« lenkt auch die glanzvolle Sequenz in Robespierres Rede zum revolutionären Gouvernement vom 5. Februar 1794, die den großangelegten Plan einer Kultur- und Kunstrevolution enthält. Im *Moniteur* veröffentlicht, obendrein von Friedrich Gentz in der *Minerva* übersetzt und analysiert, war die programmatische Konventsrede in Deutschland gut bekannt. Der systematisch gelenkte Austausch der Begriffe bezeichnet eine Umwälzung der Mentalitäten und hat folgendes Aussehen:

Wir wollen in unserm Lande die Moralität gegen den Egoismus umtauschen; die Ehrlichkeit gegen die Ehre; die Grundsätze gegen die Gebräuche; die Pflichten gegen die

10 Johann Gottfried Herder: Sämtliche Werke. Hg. von Bernhard Suphan. Bd. 18. Nachdruck. Hildesheim: Georg Olms 1967, S. 319f.

Manieren; die Herrschaft der Vernunft gegen die Tyrannei der Mode; die Verachtung der Lasterhaften gegen die Verachtung der Unglücklichen; den Stolz gegen den Uebermuth; den Seelenadel gegen die Eitelkeit; die Liebe zum Ruhm gegen die Liebe zum Gelde; die guten Menschen gegen die gute Gesellschaft; das Verdienst gegen die Cabale; das Genie gegen die Schöngesteirey; die Wahrheit gegen den Schimmer; den Reitz der Glückseligkeit gegen den Ueberdruß der Wollust; die Größe des Menschen gegen die Kleinheit der Großen; ein edelmüthiges, mächtiges, wohlhabendes Volk gegen ein lebenswürdiges, leichtsinniges und elendes; mit einem Worte, alle Tugenden und alle Wunder der Republik gegen alle Laster und alle Thorheiten der Monarchie.¹¹

Die Passage nimmt Maß an Montesquieu.¹² Ihre Begriffswelten orientieren sich an dessen Prinzipien für Monarchie und Republik, also Ehre und Tugend. Die (staatsbürgerliche) *vertu* regiert die Republik und verschafft ihr jene schimmernde Begriffs- und Waffenrüstung, die bei den Festen und an den Monumenten der Revolution ihre allegorischen Auftritte hat. Denunziert und abgestoßen wird hingegen das alteuropäisch-höfische Wertesystem des *Ancien régime*, das um die *honneur* gruppiert ist. Den republikanischen Tugenden fügen sich auch die Künste. In der geballten »einen und unteilbaren« Wirklichkeit der neuen Republik suchen sie ihren integralen, und das heißt dienenden Platz. Auch sie verrichten politisch-moralischen Dienst an der *vertu*, nur so können sie ihrer Legitimation und Alimentierung sicher sein. Die entsprechenden Verlautbarungen sind uniform und lassen es an Bestimmtheit nicht fehlen. Manchmal genügt schon ein Satz, um alles zu sagen. So erklärt Fleuriot-Lescot, einer der jungen, für die Revolution entbrannten Künstler aus dem Umkreis Jacques-Louis Davids: »Il ne faudra pas seulement être artiste, mais aussi avoir un caractère vraiment républicain, nous ne voulons pas raisonner sur le métier mais sur l'utilité et le rapport qu'il a avec la république.«¹³

11 Das Original: Sur les principes de morale politique qui doivent guider la Convention dans l'administration intérieure de la république. In: Réimpression de l'ancien Moniteur. Bd. 18, Paris 1841, S. 401–408, hier S. 402. Auch in: Maximilien Robespierre: Textes choisis. Préface et commentaires par Jean Poperen. 3 Bde. Paris: Éditions Sociales 1957–1958, Bd. 3, S. 110–131, hier S. 112. Die Übersetzung: Friedrich Gentz: Ueber die Grundprinzipien der jetzigen französischen Verfassung nach Robespierre's und St. Just's Darstellung derselben. In: Minerva. Ein Journal historischen und politischen Inhalts (1794), Bd. 2, S. 166–189 u. 232–300, hier S. 174.

12 Dazu Hans-Jürgen Schings: Revolutionsetüden. Schiller, Goethe, Kleist. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 141–144.

13 Zit. nach James A. Leith: The Idea of Art as Propaganda in France 1750–1799. A Study in the History of Ideas. Toronto: University of Toronto Press 1965, S. 118.

Besonders gut kommt die republikanische Einschätzung der Künste zum Ausdruck, als eine Delegation von Pariser Künstlern am 17. Januar 1794 im Nationalkonvent erscheint, und der amtierende Präsident, kein geringerer als David, sich ihr Anliegen zu eigen macht:

Les arts vont reprendre toute leur dignité. Ils ne se prostitueront plus à célébrer les tyrans. La nation les consacre à immortaliser l'héroïsme de nos légions républicaines. Vous ne craindrez plus, ô vous qui cultivez les arts, que l'intrigue vienne arrêter vos progrès ou fixer des limites à l'essor de votre génie! L'intrigue a émigré, les talents sont seuls restés. Employez-les à éterniser les triomphes de la vertu, les bienfaits de la liberté. La Convention prendra votre pétition en considération [...].

Der Montagnard Thuriot bekräftigt diese Erklärung:

Il était réservé à la république française de prouver que, parvus ses généreux défenseurs et ses magnanimes enfants, l'essor du génie serait secondé, accéléré, étendu par l'essor de la liberté. Il était réservé à cette nation de prouver que la liberté n'existe véritablement que là où la vertu est respectée, les lois strictement exécutées, les sciences et les arts cultivés. [...] Je demande que le comité d'instruction publique soit chargé de présenter un programme de concours entre tous les artistes pour immortaliser les actions vertueuses et tout ce qui peut développer l'amour de la liberté et de l'égalité.¹⁴

Nur vierzehn Tage später hält Robespierre seine oben angeführte Rede. Inzwischen steht längst die *Terreur* auf der Tagesordnung und damit die Zwangsvereinigung von Tugend und Terror, die Robespierre bei dieser Gelegenheit rechtfertigt.

14 *Moniteur* (Anm. 11), Bd. 18, S. 235. Auf die Stelle aufmerksam macht Leith: *The Idea of Art as Propaganda* (Anm. 13), S. 113f. Vgl. auch Daniel und Guy Wildenstein: *Documents complémentaires au Catalogue de l'œuvre de Louis David*. Paris: Foundation Wildenstein 1973, Nr. 784, S. 84. Die Schlusspointe Davids lautet dort ein wenig anders: »Nos ennemis, vaincus par les armes, le seront aussi par les arts, telle est notre destinée, ainsi le veut le génie qui plane sur la France.« – Bei Leith: *The Idea of Art as Propaganda* (Anm. 13), S. 96ff. zahlreiche weitere Belege für »Revolutionary Plans to Mobilize the Fine Arts«. – Vgl. auch *Aux armes & aux arts! Les arts de la Révolution 1789–1799*. Ausstellungskatalog. Hg. von Philippe Bordes und Régis Michel. Paris: Editions Adam Biro 1988; Klaus Herding: *Kunst und Revolution*. In: Ploetz. *Die Französische Revolution*. Hg. von Rolf Reichardt. Freiburg, Würzburg: Ploetz 1988, S. 200–240; Hans-Jürgen Lüsebrink: *Sprache und Literatur*. In: ebd., S. 241–263; *Nützliche Quellensammlung: Von Brutus zu Marat. Kunst im Nationalkonvent 1789–1795. Reden und Dekrete I*. Hg. von Katharina Scheinfuß. Dresden: Verlag der Kunst 1973.

In der Republik des *An II* ist Tugend terroristisch und Terror tugendhaft – auch Tugend und Guillotine gehören zusammen. In seiner unnachahmlichen Manier hat Saint-Just das so ausgedrückt: »Ce qui constitue une République, c'est la destruction totale de ce qui lui est opposé.«¹⁵ Die revolutionäre Kunstpolitik scheut vor den Konsequenzen nicht zurück. Die systematische Vernichtung der »kontaminierten« Zeugnisse der Vergangenheit, der »vandalisme révolutionnaire«, den man gegen die Kultur des *Ancien régime* übt, nimmt die Formel beim Wort. Manchmal bilden Zerstörung und Neuanfang eine signifikante Einheit. David sucht diese Symbolik und liebt es, die neuen Monumente der Republik buchstäblich auf den – gut sichtbaren – Trümmerstücken der despotischen Vergangenheit zu errichten.¹⁶ Dass die in der revolutionären *vertu* angelegte Zwiespältigkeit von Civismus und Vernichtung selbst in die Gebilde großer Kunst eindringt, auch dafür liefert David, wie wir sehen werden, das beste Beispiel.

Wir blicken wieder nach Weimar und noch einmal auf Herder. Wie es scheint, gibt der einstige Revolutions-Sympathisant eine Art Stellvertreter ab, an dem Schiller und Goethe (auch) ihre Aversionen gegen die Revolution exekutieren.¹⁷ Nur so, vor dem unausgesprochenen Hintergrund der Revolution, möchte man sich die unerhörte Schärfe erklären, mit der beide gegen Herders Kunstauffassung zu Felde ziehen. Schillers bekannter Brief vom 4. November 1795 spricht mit

15 Antoine-Louis de Saint-Just: Rapport sur les personnes incarcérées (26. Februar 1794). In: Saint-Just: Œuvres complètes. Hg. von Anne Kupiec und Miguel Abensour. Paris: Gallimard 2004, S. 659.

16 Als für die Verteidiger von Lille ein Denkmal erbaut werden soll, erklärt David in seiner ersten Rede als Abgeordneter des Nationalkonvents: »Je demande aussi que les débris des marbres provenant des piédestaux des statues détruites dans Paris, ainsi que du bronze provenant aussi de chacune de ces cinq statues, soient employés aux ornements de ces deux monuments, afin que la postérité la plus reculée apprenne que les deux premiers monuments élevés par la nouvelle République ont été construits avec les débris du luxe des cinq derniers despotes français.« Wildenstein: Documents complémentaires (Anm. 14), Nr. 382. Ähnlich auch Nr. 459, 666, 686.

17 Dazu Albert Bettex: Der Kampf um das klassische Weimar 1788–1798. Antiklassische Strömungen in der deutschen Literatur vor dem Beginn der Romantik. Zürich u. Leipzig: Max Niehans 1935; Christoph Fasel: Herder und das klassische Weimar. Kultur und Gesellschaft 1789–1803. Frankfurt/M. u. a.: Lang 1988; Hans Dietrich Irmscher: Goethe und Herder im Wechselspiel von Attraktion und Repulsion. In: GJb 106 (1989), S. 22–52; A Companion to the Works of Johann Gottfried Herder. Hg. von Hans Adler und Wulf Koepke. Rochester, New York: Camden House 2009. Mit besonders deutlicher Markierung des Revolutionsbezuges, der die Verhältnisse eintrübt: Günter Arnold: [Art.] Herder, Johann Gottfried. In: Goethe-Handbuch. Bd. 4.1: Personen, Sachen, Begriffe. Hg. von Hans-Dietrich Dahnke und Regine Otto. Stuttgart, Weimar: Metzler 1998, S. 481–486, hier S. 485.

einer Entschiedenheit, die sich aus dem unmittelbaren Anlass – Herders *Iduna, oder der Apfel der Verjüngung*, es handelt sich um Gespräche über Möglichkeit und Wünschbarkeit einer nordischen Mythologie – kaum ableiten lässt. Pointierter, als es Herder tut, formuliert Schiller selbst in der Negation, wie eine wirklichkeitsnachahmende und wirklichkeitsverbundene Kunst aussehen könnte, und beschreibt damit zugleich auch jene revolutionäre Kunst, die alle ihre Energie allein und unmittelbar aus der befreiten oder neugeschaffenen Wirklichkeit hernimmt.

Es ist eine sehr interessante Frage, die Sie in Ihrem Gespräche aufwerfen, aber auf großen Widerspruch dürften Sie sich wohl gefaßt machen. [...] Gibt man Ihnen die Voraussetzung zu, daß die Poesie aus dem Leben, aus der Zeit, aus dem Wirklichen hervorgehen, damit eins ausmachen und darein zurückfließen muß und (in unsern Umständen) *kann*, so haben Sie gewonnen; denn da ist alsdann nicht zu läugnen, daß die Verwandtschaft dieser Nordischen Gebilde mit unserm Germanischen Geiste für jene entscheiden muß. Aber gerade jene Voraussetzung läugne ich. Es läßt sich, wie ich denke, beweisen, daß unser Denken und Treiben, unser bürgerliches, politisches, religiöses, wissenschaftliches Leben und Wirken wie die Prosa der Poesie entgegengesetzt ist. Diese Uebermacht der Prosa in dem Ganzen unsers Zustandes ist, meines Bedünkens, so groß und so entschieden, daß der poetische Geist, anstatt darüber Meister zu werden, nothwendig davon angesteckt und also zu Grunde gerichtet werden müßte. Daher weiß ich für den poetischen Genius kein Heil, als daß er sich aus dem Gebiet der wirklichen Welt zurückzieht und anstatt jener Coalition, die ihm gefährlich sein würde, auf die strengste Separation sein Bestreben richtet. Daher scheint es mir gerade ein Gewinn für ihn zu sein, daß er seine eigene Welt formirt und durch die Griechischen Mythen der Verwandte eines fernen, fremden und idealischen Zeitalters bleibt, da ihn die Wirklichkeit nur beschmutzen würde.¹⁸

Hochgemute, vielleicht hochmütige, jedenfalls klassische Sätze Schillers – sie sollen uns hier nur interessieren, sofern ihr verdeckter Furor sich gegen die Revolution richtet. Dafür spricht – neben der Unangemessenheit von Anlass und Tonlage¹⁹ – eine Parallele, die sie mit einer Äußerung gegenüber Johann Friedrich Reichardt verbindet. Der Berliner Kapellmeister und Komponist, ein guter musikalischer Bekannter der Weimarer, erklärte sich zu deren Unwillen offen für die Revolution – einen »wohlhabenden Salonrevolutionär« nennt ihn Sengle.²⁰ In

18 Schiller an Herder, 4.11.1795 (SNA 28, S. 97f.)

19 Von einem seltsamen »Mißverständnis« Schillers spricht der Kommentar (ebd., S. 446) – ohne dessen Zustandekommen zu erklären.

20 Friedrich Sengle: Die *Xenien* Goethes und Schillers als Dokument eines Generationskampfes. In:

Schillers Brief vom 3. August 1795 ist der Revolutionsbezug deshalb auch ganz offenkundig. Schiller bedankt sich für die Zusendung von Sonderdrucken aus Reichardts Revolutions-Journal *Frankreich im Jahr 1795* und fährt fort:

Für die überschickten Stücke Ihres Journals sage ich Ihnen den verbindlichsten Dank. Beynahe hätte es mich anfangs verdrossen, einen Künstler (der noch das einzige ganz freye Wesen auf dieser sublunaren Welt ist) an dieser schwerfälligen politischen Dilligence der neuen Welthistorie ziehen zu sehen [...]. Aber von mir werthester Freund, verlangen Sie ja in diesem Gebiete weder Urtheil noch Rath, denn ich bin herzlich schlecht darinn bewandert, und es ist im buchstäblichsten Sinne wahr, daß ich gar nicht in meinem Jahrhundert lebe; und ob ich gleich mir habe sagen lassen, daß in Frankreich eine Revolution vorgefallen, so ist dieß ohngefähr das wichtigste, was ich davon weiß.²¹

»Diligence« heißt Postkutsche – der Künstler, der Freie *par excellence*, ist also kein politischer Agent, den man zum Dienst an Weltgeschichte und Revolution einspannen kann.²² Die Kunst ist absolut und lässt sich nicht länger funktionalisieren. Die Schlusswendung verdankt ihre beträchtliche Ironie dem Adressaten und versteht sich sofort, wenn man in ihr eine verkappte Variante des Separations-Motivs erkennt. Nur Separation sichert die Freiheit, so lautet auch hier die Grundregel. Der Bezugspunkt heißt jetzt nicht »Wirklichkeit«, sondern ausdrücklich »neue Welthistorie« und »Revolution« »in Frankreich«. Liegen hier die eigentlichen Ursachen für Schillers ästhetischen Radikalismus? Vieles spricht dafür.

Sucht man nach den Anfängen dieser »Separation«, so stößt man auf jenen Brief an den Augustenburger Prinzen vom 13. Juli 1793 (am gleichen Tag wurde Marat von Charlotte Corday getötet), in dem sich Schiller, seit August 1792 Ehrenbürger der Revolution, von den Pariser Ereignissen lossagt. Spätestens hier werden die Hoffnungen auf eine realexistierende »Monarchie der Vernunft«²³ begraben und die »Coalition« von Wirklichkeit und Vernunft für gescheitert erklärt. Seitdem zieht und verteidigt Schiller immer erneut die Scheidelinie zwischen der verdorbenen Wirklichkeit und der Kunst, kämpft er für die intakte Sphäre der ästhetischen Kultur und der ästhetischen Humanität. Deshalb, um nur das

Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik. Hg. von Wilfried Barner, Eberhard Lämmert und Norbert Oellers. Stuttgart: Cotta 1984, S. 55–77, hier S. 73.

21 Schiller an Reichardt, 3.8.1795 (SNA 28, S. 17f.).

22 Satirisch ausgeführt wird das Motiv im Erzählgedicht *Pegasus im Joche* (1795).

23 Schiller an Friedrich Christian von Augustenburg, 13.7.1793 (SNA 26, S. 262).

Wichtigste anzuführen, das für die *Horen* erlassene Verbot von allem, »was sich auf Staatsreligion und politische Verfassung bezieht«,²⁴ die Verbannung des »allverfolgenden Dämon[s] der Staatskritik«,²⁵ also des revolutionären Rasonnements. Deshalb ausdrücklich nicht politische, sondern, in den Briefen *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen*, ästhetische Exerzitien mit Blick auf das, »was rein menschlich und über allen Einfluß der Zeiten erhaben ist«. ²⁶ Deshalb die »absolute Immunität« der Kunst,²⁷ der unabhängige »ästhetische Staat« und eine freie Welt des aufrichtigen Scheins, ausgerufen gegen die übermächtigen Konkurrenten der politischen Wirklichkeit, die stets mitzudenken sind.²⁸ Die Konstellation ist im späteren Werk Schillers omnipräsent. Sie kann auch die Namen *Das Ideal und das Leben* annehmen, und sie kehrt wieder, wenn der *Wallenstein*-Prolog Leben und Kunst den streng geschiedenen Sphären von Ernst und Heiterkeit zuteilt, oder wenn die Vorrede zur *Braut von Messina* dem »Naturalism in der Kunst« »offen und ehrlich« den »Krieg« erklärt, indem sie den Chor für eine »lebendige Mauer« erklärt, »die die Tragödie um sich herumzieht, um sich von der wirklichen Welt rein abzuschließen und sich ihren idealen Boden, ihre poetische Freiheit zu bewahren«. ²⁹ Deutlicher kann man nicht einschärfen, dass die Künste nicht »aus dem Wirklichen hervorgehen« und nicht in sie »zurückfließen« sollen (so der oben zitierte Brief an Herder) – wollen sie ihre Freiheit bewahren. »Sie sehen hieraus, daß der Dichter auf gleiche Weise aus seinen Grenzen tritt, wenn er seinem Ideal Existenz beylegt, und wenn er eine bestimmte Existenz damit bezweckt«, heißt es am Ende der *Ästhetischen Erziehung*.³⁰ Der Dichter, der die Grenze überschreiten zu können glaubt, setzt sich in Analogie zum »Schwärmer«, der seine Ideale unmittelbar verwirklichen, »auch dem Wesen nach realisiert sehen möchte«³¹ – ein solcher Schwärmer aber gehört zum Personal der Revolution; der Begriff des Schwärmers ist fester Bestandteil der Revolutionskritik. Auch sonst wird dieser Antagonismus gelegentlich unmittelbar greifbar, so in Schillers Gedicht *An Goethe, als er den Mahomet von Voltaire auf*

24 Ebd., S. 103.

25 Ebd., S. 106.

26 Ebd.

27 SNA 20, S. 333. Wie das Motiv der Immunität zwischen medizinischem Bildspender und ästhetischen Bildempfängern pendelt, zeigt die anregende Studie von Cornelia Zumbusch: *Die Immunität der Klassik*. Berlin: Suhrkamp 2012.

28 SNA 20, S. 399–404 u. 410–412.

29 SNA 10, S. 11.

30 SNA 20, S. 401.

31 Ebd., S. 412.

die Bühne brachte (1800). Wogegen die Weimarer Bühne und Dramaturgie antritt, selbst mit kompromisslerischen Reprisen der *tragédie classique*, sogar mit Voltaire, macht die folgende Strophe unmissverständlich klar:

Es droht die Kunst vom Schauplatz zu verschwinden,
Ihr wildes Reich behauptet Phantasie,
Die *Bühne* will sie, wie die *Welt*, entzünden,
Das niedrigste und höchste menget sie,
Nur bei dem Franken war noch Kunst zu finden,
Erschwang er gleich ihr hohes Urbild nie,
Gebannt in unveränderlichen Schranken
Hält er sie fest und nimmer darf sie wanken.³²

Die Überzeugung von der Autonomie der Kunst – Kernstück der Weimarer Klassik – bildet und festigt sich im Angesicht der Französischen Revolution, angesichts ihrer wohl stärksten Bestreitung. Die französischen Ereignisse sind eine einzigartige Feuerprobe. Doch je radikaler die Revolution, desto entschiedener die Separation, das Kontaminationsverbot. Die Autonomie der Kunstsphäre formt sich in bestimmter Negation, die absolute Politik der Revolution mit ihrem absoluten Funktionalisierungsgebot treibt die absolute Kunst hervor. Dagegen treten die polemischen Querelen und kleinen Erbitterungen der heimischen Szene doch wohl ins zweite Glied zurück. Man hat im Hinblick auf die Weimarer Klassik treffend von einer Geschichte der »negativen Anregungen« gesprochen³³ und den Freundschaftsbund der beiden Dioskuren an seinen vielfältigen heimischen Gegnern gemessen.³⁴ Ihren stärksten Widersacher aber hat sie an Paris und dessen Wirkungen. Politisierung und Parteienstreit, Übermacht der Tugend und Subordinationslust der Kunst – hier liegt deren eigentliche Quelle.

32 SNA 2I, S. 404–406, hier S. 405. Der Revolutionsbezug herausgearbeitet bei Dieter Borchmeyer: Der Weimarer »Neoklassizismus« als Antwort auf die Französische Revolution. Zu Schillers Gedicht *An Goethe, als er den »Mahomet« von Voltaire auf die Bühne brachte*. In: Der theatralische Neoklassizismus um 1800. Ein europäisches Phänomen? Hg. von Roger Bauer. Bern u. a.: Lang 1986, S. 51–63.

33 Bettex: Der Kampf um das klassische Weimar (Anm. 17), S. VI.

34 Am bekanntesten: Unser commercium (Anm. 20). Darin vor allem die Arbeiten von Helmut Brandt (»Die »hochgesinnte« Verschwörung gegen das Publikum«. Anmerkungen zum Goethe-Schiller-Bündnis, S. 19–35), T. J. Reed (Ecclesia Militans: Weimarer Klassik als Opposition, S. 37–55) und Friedrich Sengle (Die *Xenien* Goethes und Schillers als Dokument eines Generationskampfes, S. 55–77). Merkwürdigerweise verliert sich hier die Französische Revolution allmählich ganz aus dem Gesichtsfeld.

Wer diesen Horizont und diesen Widerpart aus den Augen verliert, läuft Gefahr, die Weimarer Klassik in der Tat als ein Exerzitium im Niemandsland zu betrachten, als prekäres Gebilde im luftleeren Raum, dem die üblichen Geringschätzigkeiten gewiss sind. Wenn aber Separation bestimmte Negation heißt, wenn künstlerische Radikalität es mit der politischen aufnimmt, dann kommt ein Verhältnis der Konkurrenz, ja der Überbietung zum Zuge, das dem Weimarer Projekt seine eigentliche Spannung verleiht. Während die Anhänger der Revolution sich fragen müssen, wie man die Ideale von 1789 vor dem Terror von 1793/94 retten könne, setzt Weimar dem totalitären Civismus der »zweiten Revolution« seinen ästhetischen Humanismus entgegen, antworten die Weimarer auf den »despotisme de la liberté«³⁵ der terroristisch gewordenen Revolution mit der Maxime »Freiheit zu geben durch Freiheit«.³⁶ Das mag ein ungleicher Kampf unter ungleichen Bedingungen sein. Aber über den Sieg entscheidet hier nicht die pure Wucht der Weltgeschichte, das Weltgericht der Macht, sondern das Maß der Humanität. Und da schneidet Weimar nicht schlecht ab.

Der Zusammenstoß von klassischem Weimar und Französischer Revolution wird hier auf einem begrenzten und durchaus ungewohnten Beobachtungsfeld herbeigeführt, in einer Art Experiment mit zwei Stellvertretern, den beiden höchsten Kunstwerken, die den Gegnern zur Verfügung stehen. Wir rücken also die Ikone der Weimarer Kunstfreunde, die *Laokoon*-Gruppe, neben die Ikone der Revolutionskunst, das Gemälde *La Mort de Marat* von Jacques-Louis David, erproben dabei die am *Laokoon* entfalteten Kunstgesetze der Weimarer Klassizisten, nicht normativ, wie sich versteht, sondern heuristisch, und erhoffen davon neue Einsichten für das Verhältnis der bestimmten Negation, das durch die Weimarer »Separation« hergestellt wird. Auch ist beabsichtigt, es den Weimar-Gegnern und Klassik-Verächtern ein wenig schwerer zu machen.

35 *Locus classicus* des Begriffs: Maximilien Robespierre: Sur les principes de morale politique qui doivent guider la Convention dans l'administration intérieure de la république. In: Moniteur (Anm. 11), Bd. 18, S. 401–408, hier S. 404. Auch in: Robespierre: Textes choisis (Anm. 11), Bd. 3, S. 110–131, hier S. 119. Dazu Schings: Revolutionsetüden (Anm. 12), S. 130–132.

36 Vgl. Schings: Revolutionsetüden (Anm. 12), S. 136–144.

II. *Laokoon* ODER DER KUNSTRAUB

Die einzigartige Bedeutung, die der *Laokoon* seit Winckelmann für die deutsche Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts gewonnen hat, ist gut bekannt.³⁷ Einen letzten Höhepunkt bildet Goethes Aufsatz von 1797/98. Er geht auf ein seit der Leipziger Studienzeit immer wieder aufflackerndes Interesse zurück und erscheint nicht von ungefähr im ersten Stück der *Propyläen*, also mit programmatischem Anspruch. Keine Frage, die *Laokoon*-Gruppe ist das Paradigma des Weimarer Klassizismus. Doch die Revolution ist überall. Auf merkwürdigen Umwegen bemächtigt sie sich auch dieses höchsten Kunstwerks, und das geschieht geradezu wortwörtlich.

Goethe reagiert, wie man weiß, auf eine Arbeit von Aloys Hirt. Doch als er über den *Laokoon* nachdenkt, drängen sich aktuelle, sehr handgreifliche Ereignisse auf, und sie rücken seinen Gegenstand in einen ganz anderen, man muss sagen revolutionären Kontext. Denn selbstverständlich gehört die vatikanische Gruppe (Abb. 1) zu den auserlesenen Beutegütern, die nach Bonapartes Italienfeldzug von 1796, nach dem Waffenstillstand von Bologna und dem Diktat von Tolentino, in Norditalien und Rom beschlagnahmt und nach Paris abtransportiert werden – ein Kunstraub größten Stils, gerechtfertigt im Namen der Revolution. Der Einzug des ersten Konvois in Paris – mit Hunderten sorgfältig gesicherter Kisten – findet am 27. und 28. Juli 1798 statt und wird als großes Fest inszeniert, ausdrücklich in Erinnerung an die *journées* vom 9. und 10. Thermidor des *An II*, vier Jahre zuvor. Es ist ein Triumph wie nach einem gewonnenen Feldzug. Die Rolle der Gefangenen oder vielmehr Befreiten übernehmen die erbeuteten Kunstgüter. Die römischen Kolossalstatuen des *Nil* und des *Tiber* führen die Kolonne an. Die Kisten sind mit großen Buchstaben beschriftet, die ihren Inhalt bezeichnen. Zwischen griechischen und römischen Statuen liest man auf einem Plakat: »La Grèce les ceda, Rome les a perdu / Leur sort changea deux fois / Il ne changera plus.« Die vier Bronzepferde von San Marco in Venedig werden auf rollenden Plattformen mitgeführt, zwischen lebenden Giraffen, Kamelen und anderen exotischen Tieren, die für den zoologischen Garten bestimmt sind. Ziel des Zuges ist der Louvre – die wahre und ewige Heimstätte der Antiken (Abb. 2).³⁸

37 Neuer Überblick: Le *Laocoon*, histoire et réception. Hg. von Élisabeth Décultot, Jacques Le Rider und François Queyrel. Paris: Presses Univ. de France 2003 (= Revue Germanique Internationale 19).

38 Vgl. Paul Wescher: Kunstraub unter Napoleon. Berlin: Gebr. Mann 1976, S. 76f. Natürlich war das Ereignis in Deutschland gut bekannt. Vgl. N. Cornelissen, Historisch-critische Nachrichten

Es handelt sich um die Heimkehr aus dem Exil in die revolutionäre Republik der Freiheit – so rechtfertigt man die kruden Tatsachen. Die Revolution macht frei. Wie sie die Befreiung der Völker versprochen hat, so vollzieht sie jetzt die Befreiung auch der Kulturgüter aus despotischer Knechtschaft. Das revolutionäre Frankreich ist das Vaterland aller großen Kunstwerke, die förmlich auf die Revolution gewartet haben, um in dies Vaterland zurückkehren zu können. So hatte sich die Revolution schon im Jahr 1794 angesichts der erbeuteten Kunstschatze aus den Niederlanden geäußert:

Vertreter des Volkes!

Die Früchte des Genies stellen das Erbe der Freiheit dar [...]. Zu lang waren diese Meisterwerke durch den Anblick der Sklaverei beschmutzt worden. Im Herzen der freien Völker sollen diese Werke berühmter Männer ihre Ruhe finden; die Tränen der Sklaven sind ihrer Größe nicht würdig, und die Ehrung der Könige beunruhigt nur ihren Grabesfrieden. Nicht länger befinden sich diese unsterblichen Werke im fremden Land; heute sind sie im Vaterland der Künste und des Genies, der Freiheit und Gleichheit, in der französischen Republik angekommen.³⁹

über einige aus Italien nach Paris verpflanzte antike Statuen. (Geschrieben bey Gelegenheit des Festes am 9ten und 10ten Thermidor. J. 6.). In: Minerva, 1798, 3. Bd., S. 348–361. Hier eine Beschreibung der wichtigsten »verpflanzten« Antiken, darunter auch der *Laokoön* (S. 356–358). – Grundlegend zur Kunstraub-Politik Bonapartes: Ernst Steinmann: Der Kunstraub Napoleons. Hg. von Yvonne Dohna. Rom: Bibliotheca Hertziana 2007. Neuere Forschungen: Wilhelm Treue: Kunstraub. Über die Schicksale von Kunstwerken in Krieg, Revolution und Frieden. Düsseldorf: Droste-Verl. 1957; Édouard Pommier: La théorie des arts. In: Aux armes & aux arts! Les arts de la Révolution 1789–1799. Ausstellungskatalog. Hg. von Philippe Bordes, Régis Michel. Paris: Editions Adam Biro 1988, S. 167–199; Dominique Poulot: La naissance du musée. In: Bordes: Aux armes & aux arts!, S. 201–231; Édouard Pommier: La révolution et le destin des œuvres d'art. In: Antoine C. Quatremère de Quincy: Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments d'art de l'Italie. Introduction et notes par Édouard Pommier. Paris: Macula 1989, S. 7–83; Édouard Pommier: Der Louvre als Ruhestätte der Kunst der Welt. In: Die Erfindung des Museums. Anfänge der bürgerlichen Museums-idee in der Französischen Revolution. Hg. von Gottfried Liedl. Wien: Turia + Kant 1996, S. 7–25; Bénédicte Savoy: Kunstraub. Napoleons Konfiszierungen in Deutschland und die europäischen Folgen. Mit einem Katalog der Kunstwerke aus deutschen Sammlungen im Musée Napoléon. Wien u.a.: Böhlau 2011 (= erw. Übersetzung von B. S.: Patrimoine annexé. Les biens culturels saisis par la France en Allemagne autour de 1800. 2 Bde. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme 2003).

³⁹ Aus der Ansprache des Leutnants der Nordarmee J. Luc Barbier am 20. September 1794, zit. nach Wescher: Kunstraub unter Napoleon (Anm. 38), S. 38. Vgl. Pommier: Der Louvre als Ruhestätte (Anm. 38), S. 14.

Der Abbé Grégoire nannte den Vorgang »rapatriement«, Heimführung in das »dernier domicile«. ⁴⁰ Den Künstlern aller Zeiten verkündet François de Neufchâteau, der aktuelle Innenminister, am festlichen 9 *thermidor* des Jahres 6 (also am 27. Juli 1798), wo ihre wahre Heimat liegt:

Dites, lorsque vous éprouviez le tourment de la gloire, aviez-vous le pressentiment du siècle de la liberté? Oui. C'était pour la France que vous enfantiez vos chefs-d'œuvre. Enfin donc ils ont retrouvé leur destination [et] viennent prendre seulement la place qui leur était due, en décorant ici le berceau de la Liberté de tant de nations. [...] Les beaux-arts, chez un peuple libre, sont les principaux instruments du bonheur social et les trompes auxiliaires dont se sert la philosophie qui veille au bien du genre humain. ⁴¹

Wie zu sehen ist, beruft sich die Idee des *rapatriement* unmittelbar auf die revolutionäre Theorie von der einen republikanischen Tugend-Wirklichkeit, der sich auch die Kunst zu unterwerfen habe. Das riskante Phantasma von der teologisch gesteuerten Einheit von freiem Volk und freier Kunst landet in deren Trivialisierung. Die Antiken, darunter immer auch die *Laokoon*-Gruppe, werden solchermassen in jeder Hinsicht beschlagnahmt. Der ideologischen (und militärischen) sollte sich folgereicht die kulturelle Hegemonie des revolutionären Vaterlandes anschließen. Paris sollte die Rolle Roms übernehmen. ⁴²

Allerdings erhob sich auch gewichtige Kritik an der Eroberungspolitik des Direktoriums. Quatremère de Quincy protestierte schon im Jahr 1796 nachdrücklich und nahm kein Blatt vor den Mund. Seine *Lettres à Miranda* (1796) brandmarken die in Imperialismus umschlagende Politisierung der Kunst durch die Revolution – die Vermischung von »esprit de conquête« und »esprit de liberté«, ⁴³ die Zerstörung des großen Museums Italien, insbesondere die »décomposition du muséum de Rome«, ⁴⁴ den offen nationalistischen Angriff auf die alte *respublica litteraria* ⁴⁵ – und bekennen sich zum Geist Winckelmanns. ⁴⁶ Zwei öffentliche Petitionen an das Direktorium, beide von Dutzenden von Künstlern unterzeichnet, geben den auch in der Presse ausgetragenen Meinungsstreit wieder. Die eine schließt sich Quatremère an

40 Pommier: *La théorie des arts* (Anm. 38), S. 191.

41 Zit. nach ebd., S. 195f. Vgl. Steinmann: *Der Kunstraub Napoleons* (Anm. 38), S. 249ff. Vgl. Moniteur, Bd. 19 (Anm. 11), S. 1254.

42 Vgl. Steinmann: *Der Kunstraub Napoleons* (Anm. 38), S. 166.

43 Quatremère de Quincy: *Lettres à Miranda* (Anm. 38), S. 93.

44 Ebd., S. 100.

45 Ebd., S. 88f.

46 Ebd., S. 103ff. – Zu den Einzelheiten besonders lesenswert die Einleitung von Édouard Pommier.

und ersucht um eine Kommission von Fachleuten aus Kunst und Wissenschaft, die erst einmal zu den römischen Plänen Stellung nehmen soll.⁴⁷ Die andere wiederholt selbstbewusst die revolutionären Standpunkte, verkündet die politische Erziehung durch Kunst und die neue Weltstellung des revolutionären Paris.

Le véritable but des arts ne fut jamais de contenter la vanité d'un petit nombre de riches; les arts ont une fin plus utile et plus grande, c'est d'instruire une nation, de former ses mœurs, son goût, et de graver dans sa pensée des images qui lui rappellent sans cesse de hautes vertus et sa propre dignité.

[...]

La République française, par sa force, la supériorité de ses lumières et de ses artistes, est le seul pays au monde qui puisse donner un asile inviolable à ces chefs-d'œuvre. Il faut que toutes les nations viennent emprunter de nous les beaux-arts avec autant d'empressement qu'elles ont jadis imité notre frivolité [...].⁴⁸

Die deutsche Öffentlichkeit wird von ihren wichtigsten publizistischen Organen über diese Debatte rasch und gründlich informiert. In der *Minerva* erscheinen sofort die ersten sechs Quatremère-Briefe und die beiden Petitionen in Übersetzung, ein Verzeichnis der entwendeten Kunstwerke und weitere Diskussionsbeiträge. Besonders aufmerksam ist man in Weimar, wo der gelehrte und gut vernetzte Böttiger sich der Sache annimmt. Aus Rom sendet der Kunstschriftsteller Fernow empörte Berichte, die sogleich im *Neuen Teutschen Merkur* erscheinen. Bénédicte Savoy, die den besten Einblick in die heftige und keineswegs wohlwollende deutsche Reaktion gibt, beschreibt deren Tonlage: Abweichend von der offiziellen französischen Terminologie bezeichnete man »die ›Entfernungen‹ (*enlèvements*) der Kunstwerke abwechselnd als ›Kunstplünderungen‹, ›Raub‹, ›Ausleerungsgeschäft‹, ›scheußlichen Vandalismus‹, ›Spolierung‹ oder sprach von ›dilapidierten Werken‹, um nur einige Beispiele zu nennen.«⁴⁹ Dabei neigt die Autorin durchaus zu Beschwichtigungen.

47 Abdruck bei Quatremère de Quincy: *Lettres à Miranda* (Anm. 38), S. 141f. Übersetzung: Bittschrift der vornehmsten Künstler in Frankreich an das französische Directorium. In: *Minerva* (1796), 3. Bd., S. 500–504.

48 Pétition adressée au Directoire, le 12 vendémiaire an IV (30 octobre 1796), par trente-sept artistes, pour soutenir la politique des saisies d'œuvres d'art en Italie. Abdruck bei Quatremère de Quincy: *Lettres à Miranda* (Anm. 38), S. 143–146, hier S. 144 und 145. Übersetzung: Eine revolutionäre Bittschrift von Pariser Künstlern an das Directorium in Frankreich. Die italienischen Kunstwerke betreffend. In: *Minerva* (1796), 4. Bd., S. 476–482.

49 Savoy: *Kunstraub* (Anm. 38), S. 206. Zu den deutschen Verhältnissen auch Ingrid Oesterle: *Der*

Resigniert schildert Fernow mit Datum vom 7. April 1797, wie entschieden und professionell der Abtransport vonstattengeht:

Der größte Theil der Statuen ist bereits eingepackt und mehrere sind wirklich schon weggeführt. Das Museum Klementinum scheint jetzt nur eine große Tischlerwerkstatt zu seyn, und die leeren Piedestalle und Wände gewähren einen traurigen Anblick. Von den Statuen, welche an freystehenden Extremitäten ergänzt waren, z. B. vom Laokoon, Antinous etc. sind diese neuern Ergänzungen vorher abgenommen worden, und die, welche durch einen zu freyen Stand oder durch abstehende Theile der Beschädigung zu sehr ausgesetzt seyn würden, wie Apollo, Meleager, Laokoon, Antinous u. a. hat man mit Gyps bekleidet, sie überdem mit Blöcken von Travertinstein ummauert, durch eiserne mit Bley eingegossene Klammern wohlbefestigt und in äusserst starke, tüchtig zusammengefügte Kisten eingezimmert, dergestalt daß so leicht keine Beschädigung derselben zu befürchten ist.⁵⁰

Zwei Anklagepunkte rufen besondere Empörung hervor, das Beutemachen unter dem Vorwand der Befreiung und der offene Vandalismus. Beide Male handelt es sich um Seitenhiebe gegen die noch keineswegs beendete Revolution. Ein unbekannter Korrespondent aus Paris beklagt am 6. Juli 1797, dass die vermeintliche Befreiung in Pariser »Kunstgefängnissen« ende:

Die herrlichen Kunstwerke Roms [...] werden nicht in das Museum des antiques [...] sondern in die größern Säle im Louvre, wo das Museum national des arts errichtet wird, mitten unter den niedlichen Sklavenfiguren von Ludwigs XV und Heinrichs IV Bildsäulen, im bunten Allerley des französischen Geschmacks paradiren. Welch ein Tausch zwischen den Rotonden und Sälen des Vatikans oder des Kapitolums und diesen Kunstgefängnissen im Louvre!⁵¹

Erbittert schreibt Fernow am 1. Oktober 1798 aus Rom:

»neue Kunstkörper« in Paris und der »Untergang Italiens«. Goethe und seine deutschen Zeitgenossen bedenken die »große Veränderung« für die Kunst um 1800 durch den »Kunstraub«. In: Poésie als Auftrag. Festschrift für Alexander von Bormann. Hg. von Dagmar Ottmann und Markus Symmank. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 55–70. Französisch in: Johann Wolfgang Goethe. L'Un, l'Autre et le Tout. Année Goethe, Paris 1999. Hg. von Jean-Marie Valentin. Paris: Klincksieck 2000, S. 229–259.

50 Der neue Teutsche Merkur (1797), 2. Bd., S. 81. Zu den haarsträubenden Umständen des Transports besonders drastisch Treue: Kunstraub (Anm. 38), S. 210–237.

51 Der neue Teutsche Merkur (1797), 2. Bd., S. 372.

Machen Sie nun den Schluß von dem was der Kunst geschieht, wie es in allen übrigen Fächern der Administrazion unserer neuen Republik zugehen mag, wo die Beuten noch weit ergiebiger ausfallen, und Sie werden mir zugeben, daß Genserich und Attila sammt ihren Visigothen und Hunnen Ehrenmänner waren gegen die Gothen und Vandalen des neusten Roms.⁵²

Der Philosoph Heydenreich wählt die wohl stärksten Ausdrücke, er spricht, im August 1798, von einem »Verbrechen gegen die Menschheit«, das die Franzosen und ihren Anführer in einen heillosen Widerspruch verwickelt, haben sie doch so getan, »als führten sie die Sache der Menschheit, und hätten Freyheit, Cultur und Glück der Nationen zum Zwecke. Sie werden den Widerspruch nie lösen können, in dem sie dadurch vor den Augen der Unpartheyischen erscheinen.«⁵³

Man hat sich noch gar nicht vor Augen geführt, wie sehr der italienische Kunstraub die Weimarer Kunstfreunde treffen musste. Ihr Protest spielt in der Klassik-Forschung so gut wie keine Rolle. Aber er war deutlich und hielt lange an. Mit besonderem Ingrimme hat Schiller den Vandalen-Topos aufgegriffen. Im Jahr 1800 entsteht das Gedicht *Die Antiken zu Paris*, das 1803 gedruckt wird:

Was der Griechen Kunst erschaffen,
 Mag der Franke mit den Waffen
 Führen nach der Seine Strand,
 Und in prangenden Musäen
 Zeig er seine Siegstrophäen
 Dem erstaunten Vaterland!

Ewig werden sie ihm schweigen,
 Nie von den Gestellen steigen
 In des Lebens frischen Reihn.
 Der allein besitzt die Musen,
 Der sie trägt im warmen Busen,
 Dem Vandalen sind sie Stein.⁵⁴

52 Ebd., 3. Bd., 1798, S. 286.

53 K. H. Heydenreich: Darf der Sieger einem überwundenen Volke Werke der Litteratur und Kunst entreißen? Eine völkerrechtliche Quästion. In: Deutsche Monatsschrift (1798), 2. Bd., S. 290–295, hier S. 294 und 295.

54 SNA 2 I, S. 408. Schon ganz ähnlich: August Wilhelm Schlegels Gedicht *Die entführten Götter*: »[...] Ihr aber, die ihr, siegberauscht,/Ausoniens myrtumkränzte Fluren/Gleich eurem Rhodan

Mit dem Ausdruck »Vandale« hat es hier wie auch sonst in der Kunstraub-Diskussion eine besondere Bewandtnis. Ihn lediglich als ferne historische Reminiscenz nehmen, hieße ihn seiner Schärfe berauben. Der Titel »Vandale« bezieht sich (auch) auf einen ganz jungen Vandalismus, den eng mit der *Terreur* der Jahre 1793 und 1794 verbundenen »vandalisme révolutionnaire«, der sich jetzt fortsetzt oder mit neuem Programm wiederholt. Jedermann kannte die ideologisch gesteuerten Vernichtungsaktionen der Revolution gegen Kunstwerke und Bauten des *Ancien régime* und des Katholizismus, und jedermann wusste, dass dafür, vom Abbé Grégoire geprägt, der Neologismus »vandalisme« existierte.⁵⁵ Diese Allusion macht sich Schiller zunutze. Man könnte sogar erwägen, ob er in den ersten Versen der zweiten Strophe auch das Bonmot Grégoires ins Spiel bringt, das im Blick auf die Eroberung der belgischen Kunstwerke von einer *levée en masse* gesprochen hatte – »Die flämische Schule erhebt sich in Massen, um unsere Museen zu schmücken.«⁵⁶

Die beiden Rom-Kenner Goethe und Meyer waren ja auch ganz unmittelbar betroffen, fiel ihre für 1797 geplante Italienreise doch dem »weit und breit gewaltigen Buonaparte«⁵⁷ und dessen militärischen wie kunstpolitischen Erfolgen zum Opfer. Meyer äußert sich in den *Propyläen*, zur Eröffnung seines Aufsatzes über *Die capitolinische Venus*:

Der Raub der italiänischen Kunstwerke hat gewiß jedem ächten Liebhaber der Kunst, jedem Freunde des Guten und Schönen schmerzhaft Gefühle verursacht. Durch ihn, der mit unsäglich viel anderm Unheil verknüpft war, worüber die Menschheit Thränen vergießt, hat die Kunst, das Studium derselben und insbesondere die Alterthumskunde, indem viele Sachen von sichrer Stelle gerückt, die wichtigsten Sammlungen vereinzelt, zerstreut und manches barbarisch verdorben worden, unsäglich, unersetzlichen Scha-

wogend überrascht,/Und einem Brennus folgt auf Brennus Spuren!//Ruft uns mit reiner Opfer Glut,/So soll euch unsre Huld belohnen./Allein ihr trotzet in der Freyheit Hut,/Und wollt uns zwingen, unter euch zu wohnen?//Habt ihr für uns ein Heiligthum?/Und läßt sich Hellas Reiz erfechten?/Sind Götter auch ein menschlich Eigenthum?/Ihr geizt umsonst nach des Olympus Mächten!//Wer würdig uns zu ehren weiß/Trägt uns in seiner Brust, sein eigen./Doch trittst du ungeweiht in unsern Kreis,/So deckt uns Nacht und die Orakel schweigen.« (Musen-Almanach für das Jahr 1798. herausgegeben von Schiller. Tübingen: Cotta [1797], S. 202f.).

55 Vgl. Jean Tulard: Le vandalisme révolutionnaire. In: Jean Tulard, Jean-François Fayard, Alfred Fierro: Historie et dictionnaire de la Révolution française. Paris: Robert Laffont 1987, S. 281ff. Ein Standardwerk: Réau: Histoire du vandalisme (Anm. 5), S. 233–551 (»Le vandalisme jacobin«).

56 Zitiert nach Pommier: Der Louvre als Ruhestätte (Anm. 38), S. 13.

57 Goethe an Böttiger, 25.10.1797 (WA IV, 12, S. 343).

den gelitten, der freylich jetzt noch bloß geahndet, aber in der Zukunft erst recht empfunden und sichtbar werden wird.⁵⁸

Die Erregung war noch ganz frisch, als Goethe im Jahr 1797 über den *Laokoon* schrieb, der selbstverständlich an der Spitze der beschlagnahmten Antiken stand. Als er den Aufsatz ein Jahr später in seiner Zeitschrift veröffentlicht, ist ihm freilich nur leise Besorgnis anzumerken: »Möge dieses [sc. treffliche Kunstwerk] bald wieder so aufgestellt seyn, daß jeder Liebhaber sich daran freuen und darüber nach seiner Art reden könne.«⁵⁹ Deutlicher wird die *Einleitung* in die *Propyläen*, fertiggestellt im August 1798, einen Monat nach dem Einzug der Antiken in Paris, wenn sie über die »große Veränderung« und ihre Folgen spricht:

Man hat vielleicht jetzo mehr Ursache als jemals, Italien als einen grossen Kunstkörper zu betrachten, wie er vor kurzem noch bestand. Ist es möglich davon eine Uebersicht zu geben, so wird sich alsdann erst zeigen, was die Welt in diesem Augenblicke verliert, da so viele Theile von diesem grossen und alten Ganzen abgerissen wurden.

Was in dem Act des Abreissens selbst zu Grunde gegangen, wird wohl ewig ein Geheimniß bleiben; allein eine Darstellung jenes neuen Kunstkörpers, der sich in Paris bildet, wird in einigen Jahren möglich werden; die Methode, wie ein Künstler und Kunstliebhaber Frankreich und Italien zu nutzen hat, wird sich angeben lassen, so wie dabey noch eine wichtige und schöne Frage zu erörtern ist: was andere Nationen, besonders Deutschland und England, thun sollten, um, in dieser Zeit der Zerstreuung und des Verlustes, mit einem wahren, weltbürgerlichen Sinne, der vielleicht nirgends reiner als bey Künsten und Wissenschaften statt finden kann, die mannigfaltigen Kunstschatze, die bey ihnen zerstreut niedergelegt sind, allgemein brauchbar zu machen, und einen idealen Kunstkörper bilden zu helfen, der uns mit der Zeit, für das was uns der gegenwärtige Augenblick zerreißt, wo nicht entreißt, vielleicht glücklich zu entschädigen vermöchte.⁶⁰

Nimmt man das aktuelle Schicksal der römischen Antiken wahr, hat man andere Augen für Goethes *Laokoon*-Aufsatz.

Was sofort auffällt, sind deutliche Berührungen mit den *Briefen* des Quatremère de Quincy. Dass der »wahre, weltbürgerliche Sinn« in der Sphäre der »Künste und Wissenschaften« zu Hause ist und geradezu eine *respublica* stiftet, hatte schon Quatremère den aufkeimenden nationalen Leidenschaften entgegengehalten:

58 P III.1, S. 157.

59 P I.1, S. 1; vgl. MA 4.2, S. 73, und Kommentar, S. 984.

60 P I.1, S. XXXVIIIf.; vgl. MA 6.2, S. 26.

In der That machen die Künste und Wissenschaften seit langer Zeit in Europa eine Republik aus, deren Mitglieder durch die Liebe zum Schönen, und zur Wahrheit, und durch die Untersuchung derselben gleichsam wie durch einen gesellschaftlichen Vertrag miteinander verbunden, weit weniger sich von ihrem Vaterlande zu isoliren, als vielmehr das Interesse desselben mit dem Interesse der übrigen Länder unter dem so schönen Gesichtspuncte einer allgemeinen Bruderschaft zu vereinigen suchen.⁶¹

Goethe wählt die ungewöhnliche Metapher vom »Kunstkörper«, um die Dislozierung der Kunstwerke umso drastischer als Akt des »Abreißens« und der »Zerstreuung«, des »Zerreißens« und des »Entreißens« hinstellen zu können. Auch darin folgt er Quatremère, der von »Zerstreuungen und Zerstören« und von »Zerstückelung« spricht und den römischen Komplex, das »wirkliche Museum zu Rom«, als integratives Ganzes von Kunst, Landschaft und Stadt begreift:

Es ist ein Coloß, dem man einige Glieder abreißen kann, um Fragmente davon mitzunehmen; dessen Masse aber, wie die Masse der großen Sphinx von Memphis mit dem Boden zusammenhängt. Irgend eine theilweise Versetzung ist nichts anders, als eine für deren Urheber eben so schimpfliche, als unnütze Verstümmelung.⁶²

Der unverletzte römische Kunstkörper repräsentiert ein Erbe der Menschheit, der zerrissene die Beutelust der Nationen. Seine Kritik versteckt Goethe hinter dem Vorschlag, auch für England und Deutschland einen »idealen Kunstkörper« zu bilden – ein Parallelunternehmen zum Louvre? Nahe genug liegt jedenfalls die Annahme, dass Goethe den *Laokoon*, also das Eröffnungsstück der *Propyläen* und damit diese selbst, ins Zeichen einer Konzeption rückt, die Front bezieht gegen den Kunstraub Bonapartes und die Kunstpolitik der Revolution, um weiterzubauen an jenem universellen Kunstkörper, in dem die wahren Weltbürger zu Hause sind.⁶³

61 [Antoine C. Quatremère de Quincy:] Ueber den nachtheiligen Einfluß der Versetzung der Monumente aus Italien auf Künste und Wissenschaften. In: *Minerva* (1796), 4. Bd., S. 87–120 u. S. 271–309, hier S. 88.

62 Ebd., S. 109f.

63 Reinhold R. Grimm sieht hier zutreffend eine Korrespondenz zum Konzept der »Weltliteratur« und betont die Konkurrenz zur Pariser Kunstpolitik. Reinhold R. Grimm: Die Weimarer Preisaufgaben für bildende Künstler im europäischen Kontext. In: *Die schöne Verwirrung der Phantasie. Antike Mythologie in Literatur und Kunst um 1800*. Hg. von Dieter Burdorf und Wolfgang Schweickard. Tübingen: Francke 1998, S. 207–234. Besonders instruktiv Élisabeth Décultot: *Le cosmopolitisme en question. Goethe face aux saisies françaises d'œuvres d'art sous la Révolution et*

Schiller, wie immer der aggressivste der Weimarer, verteilt in seinem *Antiken*-Gedicht die Rollen zwischen Paris und Weimar ähnlich. Ganz auf Goethe und den *Laokoon* schneidet August Wilhelm Schlegel seine lange – Goethe gewidmete – Elegie über *Die Kunst der Griechen* (1799) zu. Hier wird sogar ausdrücklich das von Goethe entzifferte »Wundergebild« des *Laokoon* zum Paradigma, das dem Eroberer-»Proconsul« entgegentritt:

Kämpfend verwirrt sich die Welt, und neue Verhängnisse stürmen
 Dir, kunsthegendes Land, Hellas geliebteres Kind,
 Dunkel heran; es versinkt in erneuerten Flammen Korinthus,
 Und der Proconsul häuft wieder in Schiffe den Raub,
 Stolz den Ersatz androhend; gefeßelte Geniuswerke
 Führt barbarischer Pomp wiederum auf in Triumph.
 Du indessen enthüllst, der hellenischen Muse Geweihter,
 Goethe, mit sinnendem Blick, mancherlei Wundergebild,
 Wie es emporstieg einst in dem Geist prometheischer Männer,
 Ruhig beschwörend den Wahn, welcher nur gafft und erkennt.
 Dir entringeln die Schlangen um Ilions Held und die Knaben
 Ihre Gewinde: wir sehn, wie die bewaffnete Kunst
 Zögernd der Götter Gerichte vollführt; die schonende Hand goß
 Linde der Anmuth Oel über den duldenden Stein.⁶⁴

Selbst die pathosmindernde *Laokoon*-Deutung Goethes versteht Schlegels Gedicht als Antwort auf den neuen Kunsträuber. Die *Propyläen* sind nicht blind für die politische Lage der Kunst im revolutionären Europa. Der Pariser Horizont muss beachtet werden.

sous l'Empire. In: Goethe cosmopolite. *Revue Germanique Internationale* 12 (1999), S. 161–175. Auch Oesterle: Der »neue Kunstkörper« (Anm. 49), S. 80 bemerkt: »Die Erschütterung [über den Kunstraub] bebt auch in Goethes *Propyläen* nach, in ihrer Anzeige, Einleitung und Gesamtanlage ebenso wie in einzelnen Artikeln.« In der *Laokoon*-Forschung kommen solche Außenbezüge freilich nicht zur Geltung, dort geht es weiterhin um die Subtilitäten von Zeichen- und Medientheorie. Vgl. etwa Wilhelm Voßkamp: Goethe et le *Laocoon*. L'inscription de la perception dans la durée. In: Décultot u.a.: *Le Laocoon* (Anm. 37), S. 159–166.

64 Athenaeum, 2. Bd. (1799), 2. St., S. 181.

III. *La Mort de Marat* ODER DER KÜNSTLER ALS REVOLUTIONÄR

Jacques-Louis Davids *La Mort de Marat*, der Konkurrent, den wir dem *La-okoön* gegenüberhalten wollen, unbestritten »the masterpiece of the French Revolution«,⁶⁵ hatte zu diesem Zeitpunkt seine glanzvolle politische Karriere schon hinter sich. Sie dauerte vom Herbst 1793 bis zum Frühjahr 1795. Wie sein Held politisch untragbar geworden und aller Ehren beraubt, verschwand Davids Gemälde danach wieder im Atelier des Künstlers.

Das Bild und sein Maler sind aufs engste mit dem *mouvement révolutionnaire* verbunden, und dies in einer Phase rasch zunehmender Radikalität. Am 13. Juli 1793 ersticht Charlotte Corday den journalistischen Revolutionsführer Marat in seiner Wohnung. Die Erregung auf der Straße, in den Sektionen und im Konvent ist ungeheuer. Aufwendige Bestattungsfeierlichkeiten werden veranstaltet. In ihrem Zuge bildet sich der sogenannte Marat-Kult, ein erster Nutznießer von *vandalisme* und *déchristianisation*. Schon am 14. Juli erhält David, der auch für die Organisation der *Pompes funèbres* verantwortlich ist, im Konvent den Auftrag für das Gemälde Marats. Drei Monate später, am 16. Oktober, stellt er es, gemeinsam mit dem Parallelbild des am 20. Januar ermordeten Le Peletier de Saint-Fargeau (Abb. 3), im Hof des Louvre vor, nach einem weiteren Monat, am 14. November, übergibt er es feierlich dem Konvent, der die beiden Bildnisse der ersten Märtyrer der Republik in seinem Sitzungssaal aufhängt – zu Andenken, Mahnung und Propaganda. Auftragsgemäß wird der *Marat* darüber hinaus in Tausenden von Stichen verbreitet. Alle Revolutionstribunale sollten mit ihm ausgestattet werden. Als der Leichnam Marats, erst im September 1794 ins Pantheon überführt, im Frühjahr 1795 schon wieder »depantheonisiert« wird, muss auch das Bild seinen Platz räumen. In Brüssel, Davids Exilort, taucht das Original erst 1846 wieder auf, dort befindet es sich auch heute noch (Abb. 4); zweimal soll die französische Regierung Ankaufsangebote abgeschlagen haben.⁶⁶ Im Louvre und in Versailles hängen Kopien von David-Schülern.⁶⁷

65 Warren Roberts: Jacques-Louis David, Revolutionary Artist. Art, Politics and the French Revolution. Chapel Hill, London: The University of North Carolina Press 1989, S. 83.

66 Michail W. Alpatow: *Der Tod des Marat* von J. L. David (zuerst 1938). In: M.W.A.: Studien zur Geschichte der westeuropäischen Kunst. Mit einem Vorwort von Werner Hofmann. Köln: DuMont 1974, S. 276–291, hier S. 289.

67 Zu den Einzelheiten der Katalog Jacques-Louis David 1748–1825. Musée du Louvre, département des peintures, Paris, Musée national du château, Versailles, 26 oct. 1989 – 12 févr. 1990. Hg. von Antoine Schnapper. Paris: Ed. de la Réunion des Musées Nationaux 1989, S. 282ff., Nr. 118.

Das Schicksal des Bildes gleicht dem seines Malers. Schon vor der Revolution eine europäische Berühmtheit, wird der in den Anfangsjahren der Revolution noch moderate David im September 1792 auf Vorschlag Dantons und Marats in den Nationalkonvent gewählt und zeigt sich dort als überzeugter und kämpferischer Montagnard, der zum innersten Zirkel um Robespierre gehört, bis zur Katastrophe des 9. *thermidor*. Rasch steigt er zum obersten Kunst- und Kulturfunktionär der Republik auf. Er plant deren Feste, entwirft die Monumente, hält die großen Augenblicke im Bilde fest, so (allerdings unvollendet) den Ballhauschwur (*Le Serment du Jeu de Paume*), und malt die Märtyrer der Revolution, Le Peletier de Saint-Fargeau, Marat, Bara. Sogar die Gemälde von Römertugend, die er vor der Revolution und im Auftrag des Königs gemalt hat, wie der *Schwur der Horatier* (*Le Serment des Horaces*, 1784) oder den *Brutus* (*Les Licteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils*, 1789), verleiht die Revolution umstandslos ihrem eigenen heroischen Repertoire ein. Die Ämter, die man ihm zuspricht, bezeugen das Vertrauen, das er genießt. David, der im Prozess gegen den König für die Todesstrafe und deren unmittelbaren Vollzug stimmt, wird unter anderem Vorsitzender des Jakobinerclubs, Sekretär des *Comité d'instruction publique* und, für zwei Wochen, Präsident des Konvents. Beträchtliche Macht besitzt er als Mitglied des *Comité de sûreté général*. Er denunziert Verdächtige, darunter wohl auch Maler-Konkurrenten, und unterzeichnet zahlreiche Haftbefehle, die angesichts der Praktiken des Revolutionstribunals Todesurteilen gleichkamen. Nach dem Thermidor zweimal in Haft gesetzt, kommt er glimpflich davon und wird im Oktober 1795 amnestiert.

Über die radikale Phase Davids weiß man nicht besonders gut Bescheid, naturgemäß weckt der Künstler ein größeres Interesse als der Revolutionär.⁶⁸ Doch hat es nicht den Anschein, als habe sich David in die Revolution verirrt. Er macht sie zu seiner Sache. Zum Vorschein kommt ein ziemlich unbekannter David, ein rasch entflammter Kämpfer, der die fehlende politische Erfahrung durch besonderen Einsatz wettzumachen sucht: »[I]l ne cesse d'intervenir avec la Montagne, souvent avec une impétuosité et une violence verbale dont seul Marat pouvait

68 Sehr nützlich die Dokumentation von Wildenstein: Documents complémentaires (Anm. 14), S. 27–140. Übersichtliche Zusammenstellung der Quellen und Daten auch bei Jörg Traeger: Der Tod des Marat. Revolution des Menschenbildes. München: Prestel 1986, S. 208–227, und Jacques Guilhaumou: La mort de Marat. Bruxelles: Éditions Complexe 1989, S. 157ff. – Vgl. ferner: E. J. Delécluze: Louis David. Son école et son temps. Préface et notes de Jean-Pierre Mouilleseaux. Paris: Macula 1983 (Paris 1855), S. 133ff.; Antoine Schnapper: J.-L. David und seine Zeit. Fribourg-Würzburg: Edition Popp 1981, S. 97–167; Roberts: Jacques-Louis David, Revolutionary Artist (Anm. 65), S. 39–91.

lui donner l'exemple.«⁶⁹ Ungehemmt beschimpft er im Frühjahr 1793, als sich der Kampf gegen die Gironde zuspitzt, deren Führer. So am 12. April 1793. Von Robespierre angegriffen, beschwert sich Pétion erregt über das Klima von Einschüchterung und Mord, das über dem Konvent liegt: »Nous ne devons pas souffrir qu'on nous menace sans cesse du poignard des assassins.« Den ausbrechenden Tumult nutzt David und stürmt in die Mitte des Saals: »Je demande que vous m'assassiniez ... Je suis un homme vertueux aussi ... La liberté triomphera ... (Une assez vive agitation succède pendant quelques minutes à ces apostrophes.)« Pétion besitzt so viel Fassung, um sich David zuzuwenden: »Qu'est-ce que prouve l'action de David? le dévouement d'un honnête homme en délire et trompé. (David: Non!) Vous vous en apercevrez.«⁷⁰ Jedermann konnte das im *Moniteur* nachlesen. Am 20. Mai ist es Vergniaud, den David in gleicher Manier angeht:

VERGNIAUD: [...] ils sont donc les assassins des citoyens qui se dévouent à la défense de la patrie, ceux qui entravent ainsi votre marche. [...]

DAVID. C'est toi qui es un assassin!

Les membres de la partie droite sont dans une vive agitation. – Plusieurs demandent que David soit envoyé à l'Abbaye.

[...]

VERGNIAUD. Ils sont donc les assassins de nos frères, de la patrie elle-même, ceux ...

DAVID. C'est toi, monstre, qui es un assassin!⁷¹

69 Philippe Bordes: »Brissotin enragé, ennemi de Robespierre«. David, conventionnel et terroriste. In: David contre David. Actes du colloque organisé au Musée du Louvre par le service culturel du 6 au 10 décembre 1989. 2 Bde. Hg. von Régis Michel. Paris: Documentation Française 1993, Bd. 1, S. 319–347, hier S. 328.

70 *Moniteur*, Bd. 16 (Anm. 11), S. 126. Hinweis bei Delécluze: Louis David (Anm. 68), S. 153f. und Bordes: »Brissotin enragé, ennemi de Robespierre« (Anm. 69), S. 330. Dort auch die Bemerkung des scharfen Montagne-Kritikers Mortimer-Ternaux: »Pétion dedaigne de répondre à ce maniaque qui a quitté ses pinceaux pour broyer du rouge, suivant sa propre expression.« (Mortimer-Ternaux: Histoire de la Terreur 1792–1794. D'après des documents authentiques et inédits. 8 Bde., Paris 1862–1881, Bd. 7, S. 128.) Noch schärfer G.-J. Sénar: Révélation puisées dans les cartons des Comités de salut public et de sûreté générale. Hg. von A. Dumesnil. Paris 1824, S. 131: »D(avid). était grossier, ordurier dans ses expressions, brusque dans l'émission de ses opinions [...]. Son mot favori était: Broyons, broyons du rouge. Il était l'espion de Robespierre. Souvent on se cachait de lui lorsqu'il s'agissait du Comité de salut public. Il était toujours de l'avis le plus dur. Lorsqu'il avait de la haine contre quelqu'un, il l'eût volontiers condamné à mort, exécuté lui-même.« Zit. nach Bordes: »Brissotin enragé, ennemi de Robespierre« (Anm. 69), S. 346.

71 *Moniteur*, Bd. 16 (Anm. 11), S. 435f.; vgl. Bordes: »Brissotin enragé, ennemi de Robespierre« (Anm. 69), S. 332.

Es dauerte wenig mehr als eine Woche, und die *journées* vom 31. Mai und 2. Juni brachten den von bewaffneter Gewalt terrorisierten Konvent dazu, 29 girondistische Deputierte auszuschließen und unter Hausarrest zu stellen. Ein Teil von ihnen wurde am 31. Oktober guillotiniert, darunter Vergniaud. Andere konnten aus Paris fliehen und wurden auf Proskriptionslisten gesetzt, viele verübten Selbstmord, darunter Condorcet und Pétion. Wie man sieht, beteiligt sich David im Konvent an diesem erbitterten Kampf. Die Fronten werden klar abgesteckt. Wie sich Marat am 24. April, als er einer Anklage der Gironde begegnen mußte, als »l'apôtre et le martyr de la liberté« bezeichnet,⁷² so erklärt David bei seiner Wahl zum Vorsitzenden des Jakobinerclubs am 16. Juni: »[J]e suis un soldat de la liberté, et je mourrai pour sa défense«.⁷³ Und die Erklärung gilt auch, wie zu sehen sein wird, für sein Marat-Gemälde. Als Marat zum Märtyrer der girondistischen Konterrevolution wird, setzt ihm Davids *La Mort de Marat* ein Denkmal, das zugleich Waffe in diesem Kampf ist.

Nicht immer hat die lebhaftere Rezeptionsgeschichte des Bildes diesem Zusammenhang die nötige Aufmerksamkeit geschenkt, nicht selten gehen ästhetische und politische Faszination unsichere Verbindungen ein. Ästhetisch glaubt man sich schon in der Moderne, politisch sucht man nach den Kontexten von 1793 und 1794, Vermittlungen zwischen beiden Ansätzen sind schwierig.⁷⁴ In seiner *Histoire des Montagnards* (1847) hatte der Frühsozialist Alphonse Esquiros die einprägsam-sympathisierende Bildformel von der »Pietà jacobine« gefunden.⁷⁵ Starobinski nimmt sie auf.⁷⁶ Gelehrt und mit vielen Detailfunden greift insbe-

72 Moniteur, Bd. 16 (Anm. 11), S. 275.

73 Zit. nach Bordes: »Brissotin enragé, ennemi de Robespierre« (Anm. 69), S. 332.

74 Folgende monographische Darstellungen wurden herangezogen: Alpatow: Der Tod des Marat (Anm. 66); Willibald Sauerländer: Davids *Marat à son dernier soupir* oder Malerei und Terreur. In: Idea. Jb. der Hamburger Kunsthalle 2 (1983), S. 49–88; Klaus Herding: Davids *Marat* als »dernier appel à l'unité révolutionnaire«. In: Idea. Jb. der Hamburger Kunsthalle 2 (1983), S. 89–112; La mort de Marat. Hg. von Jean-Claude Bonnet. Paris: Flammarion 1986; Traeger: Der Tod des Marat (Anm. 68); Guilhaumou: La mort de Marat (Anm. 68); Jörg Traeger: *La Mort de Marat* et la religion civile. In: Michel: David contre David (Anm. 69), Bd. 1, S. 399–419; Klaus Herding: La notion de temporalité chez David à partir du *Marat*. In: Michel: David contre David (Anm. 69), Bd. 1, S. 421–439; Thomas W. Gaechtgens: Davids Marat (1793) oder die Dialektik des Opfers. In: Das Attentat in der Geschichte. Hg. von Alexander Demandt. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1996, S. 187–213; Jacques-Louis David's *Marat*. Hg. von William Vaughan und Helen Weston. New York: Cambridge Univ. Press 1999.

75 Vaughan, Weston: Jacques-Louis David's *Marat* (Anm. 74), S. 10.

76 Jean Starobinski: 1789. Die Embleme der Vernunft. Paderborn u.a.: Ferdinand Schöningh 1981, S. 96.

sondere die von der deutschen Forschung geübte ikonographische Methode darauf zurück. Im bislang umfangreichsten Unternehmen dieser Art kommt Jörg Traeger zu dem starken, doch schwerlich haltbaren Urteil: »das größte Kunstwerk [...], das der moderne Parlamentarismus hervorgebracht hat.«⁷⁷ Aber auch die Fraktion der Kritiker meldet sich früh. Schon Heine zitiert in den *Salons* eine Bemerkung des französischen Experten Louis de Maynard, der 1833 schreibt: »Es begann durch ihn [David] ein Terrorismus auch in der Malerei.«⁷⁸

In Weimar war David kein Unbekannter, spätestens seit der öffentlichen Präsentation des *Serment des Horaces* 1785 in Rom. Im *Teutschen Merkur* schrieb Aloys Hirt dazu einen langen Artikel, der die Sensation herausstreicht:

Man ließt in der Geschichte der Kunst von keinem Gemälde, das mehr Geräusch erweckt hätte, als die Erscheinung von diesem. Nicht nur die Künstler, Liebhaber und Kenner, sondern selbst das Volk läuft truppweise vom Morgen bis zum Abend herbey, es zu sehen. [...] Keine Staatsangelegenheit des älteren Roms, und keine Pabstwahl des neuern, setzte je die Gemüther in eine grössere Bewegung.⁷⁹

Noch Goethe wird in der *Italienischen Reise* auf das Ereignis anspielen, das ein Jahr vor seinem Eintreffen in Rom stattfand,⁸⁰ auch Meyer kommt darauf zurück.⁸¹ Die Aufmerksamkeit für den Stern der französischen Malerei, der, wie man meinte, den Vergleich mit Raffael und Michelangelo, Caravaggio und Correggio nicht zu scheuen hatte, war geweckt. Für die Jahre der Revolution fehlen, so scheint es, Weimarer Zeugnisse. Doch wer den *Moniteur* aufmerksam las, konnte Davids neue Karriere auch dort verfolgen.⁸² Erstaunlich deshalb der Aufsatz über David, den Karl August Böttiger im Frühjahr 1795 im *Journal des Luxus und der Moden* erscheinen lässt.⁸³ Er nimmt geradezu Züge eines Plädo-

77 Traeger: Der Tod des Marat (Anm. 68), S. 193.

78 Heinrich Heine: Sämtliche Werke. Hg. von Ernst Elster. Bd. 4. Leipzig, Wien: Bibliographisches Institut o. J., S. 78.

79 [Aloys Hirt:] Briefe aus Rom, über neue Kunstwerke jeztlebender Künstler. In: Der Teutsche Merkur (1786), 1. Vierteljahr, S. 169–186, hier S. 169f.

80 Zweiter römischer Aufenthalt. Bericht. August 1787 (MA 15, S. 474). Im Kommentar S. 1116f. der Bericht Tischbeins über Davids *Horaces* und das Aufsehen, das sie in Rom erregten.

81 Entwurf einer Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts (MA 6.2, S. 298f.).

82 Noch einmal sei dazu verwiesen auf Wildenstein: Documents complémentaires (Anm. 14), S. 27–140.

83 Karl August Böttiger: Artistischer Lebenslauf des Malers David zu Paris. In: Journal des Luxus und der Moden 10 (März 1795), S. 108–126.

yers an, das den großen Maler vor seinen revolutionären Verirrungen zu retten sucht. Wohl sei David, geleitet von antikischen Freiheitsideen, angelockt und instrumentalisiert vom großen Verführer Robespierre, »in der ehrlichsten Absicht, ein Erzjacobiner, und dann durch den Strom, der keine Dämme mehr kannte, fortgerissen, selbst Königsmörder, und ein wüthender Beförderer und Ausschmücker der blutigsten Feste der empörenden Revolutionsscenen« geworden,⁸⁴ auch könne man nicht leugnen, dass er die »reine Kunst« verriet und nur noch, »gigantisch und colossal«, schier unerklärliche »Mißgeburten« in die Welt setzte, doch von »Raubsucht und Eigennutz« müsse man ihn freisprechen und allenthalben sein Eintreten für die Kunst gelten lassen.⁸⁵ Nur ganz am Rande ist von »je- nem Blutrath des permanenten Sicherheitsausschusses« die Rede, dem David angehörte, und dessen (tödlichen) »Verhaftsbefehlen«, die er mitunterzeichnete.⁸⁶ Erwähnt wird immerhin auch das Marat-Bildnis, doch lediglich mit der Anmerkung, dass der unvorstellbar leidenschaftliche Marat-Kult eine große Zahl von Reproduktionen in Medaillon-Form in die Welt setzte – nach vorsichtiger Schätzung seien mindestens 12.000 Abdrücke verkauft worden.⁸⁷

Dies der Kenntnisstand in Weimar ein gutes halbes Jahr nach dem Thermidor. Das Interesse an Davids Malerei überstand das revolutionäre Intervall, kehrte auch in Weimar bald zurück und beschäftigte die Weimarischen Kunstfreunde Goethe und Meyer in der *Propyläen*-Zeit nachhaltig, wenn auch ohne jeden Überschwang.

Man kennt David als den Anführer der »französischen Malerschule«, registriert »die neue Energie unter David«,⁸⁸ übt leise Kritik am waffenklirrend Zackigen und Theatralischen der David'schen Manier, nimmt nachträglich durchaus auch die Revolutionsaffinität seiner Kunst wahr. Beiläufig, im Anhang zum *Leben des Benvenuto Cellini*, räsoniert Goethe über die Vergänglichkeit revolutionärer Kunst:

Und sehen wir nicht, in unsern Tagen, das, mit großem Sinne und Enthusiasmus entworfene, mit schätzbarem Kunstverdienst begonnene, revolutionäre Bild Davids, den Schwur

84 Ebd., S. 120f.

85 Ebd., S. 121f.

86 Ebd., S. 124.

87 Ebd., S. 122.

88 MA 6.2, S. 973. Dazu vorzüglich Martin Dönike: *Pathos, Ausdruck und Bewegung. Zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus 1796–1806*. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2005 (= *Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte*, NF Bd. 34), S. 302–304 u. 274–278.

im Ballhause vorstellend, unvollendet? und wer weiß was von diesem Werke in drei Jahrhunderten übrig sein wird.⁸⁹

Goethe selbst besaß eine (schlechte) Handzeichnung des *Brutus*.⁹⁰ Vom Ehepaar Humboldt lässt er sich aus Paris über David und dessen Schule informieren. In den *Propyläen* erscheint ein Aufsatz über die *Versöhnung der Römer und Sabiner*. Noch 1815 erfreut man sich in Weimar an Lebenden Bildern nach Vorlagen von David.⁹¹

Soweit der Hintergrund für unser Experiment – der offene, wenn auch unterschiedliche Zugriff der Revolution auf die beiden Kunstwerke, die hier in Rede stehen. Noch einmal: Die Konfrontation von *Laokoon* und *Marat* ist hypothetisch und experimentell, aber sie verdankt sich nicht assoziativer Willkür. Zwar gibt es keinen wechselseitigen, unmittelbaren Austausch der beiden großen Solitäre durch Zitat, Parallele oder Kommentar, dafür aber einen gemeinsamen Horizont, ja Nährboden, der in Aktionen, Theorien und Kontexten gegenwärtig ist: die Revolution.

IV. *Laokoon* GEGEN *Marat* I

INSCHRIFTEN

Ein furchtbares und schier unentwirrbares Knäuel von Leibern hier, die *Laokoon*-Gruppe, und der still und einsam in einer Badewanne Sterbende dort, *La Mort de Marat* – um es gleich zu sagen: Unsere Betrachtung wird die ersten Eindrücke, die beide Werke vermitteln, auf den Kopf stellen. Je mehr man die Bilder in dieser Konstellation auf sich wirken lässt, desto paradoxer werden die Resultate. Die Verschlungenheiten der *Laokoon*-Figuren klären sich, buchstäblich, auf – die Ruhe des sterbenden Marat hingegen erweist sich als trügerisch, das Bild stürzt ab ins Abgründige und Unheimliche. Die ›Umwertung‹ kommt zustande, wenn man die Werke den entrückenden Gewohnheiten musealer Kontemplation entzieht und gewissen Regeln Weimarer Kunstkritik aussetzt.

⁸⁹ MA 7, S. 463.

⁹⁰ Goethes Grafiksammlung. Die Franzosen. Katalog und Zeugnisse. Hg. von Gerhard Femmel. Leipzig: E. A. Seemann 1980, S. 55f. und Abbildung.

⁹¹ Zu den Details Hermann Mildner: Die neue Energie unter David. In: Goethe und die Kunst. Ausstellungskatalog. Hg. von Sabine Schulze. Stuttgart: Hatje 1994, S.280–291; ders.: Goethe et la peinture française. In: Art français et art allemand au XVIIIe siècle. Regards croisés. Hg. von Patrick Michel. Paris 2008, S. 117–131. Für das Weimarer Interesse an David besonders wertvoll: Grimm: Die Weimarer Preisaufgaben (Anm. 63).

Fundamente des Weimarer Klassizismus legen Meyer und Goethe in ihrem Aufsatz *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst*, der wie der *Laokoon* 1798 im ersten Stück der *Propyläen* erscheint. Die Grundregel der Weimarer Gegenstandslehre lautet:

Man fordert von einem jeden Kunstwerke, daß es ein Ganzes für sich ausmache, und von einem Werke der bildenden Kunst besonders, daß es sich selbst ganz ausspreche. Es muß unabhängig seyn, die vorgestellte Handlung, der Gegenstand muß, im Wesentlichen, ohne äussere Beyhülfe, ohne Nebenerklärung, die man aus einem Dichter oder Geschichtschreiber schöpfen müßte, gefaßt und verstanden werden.⁹²

In negativer Wendung:

Widerstrebend und unstatthaft für die bildende Kunst sind alle diejenigen Gegenstände, welche nicht sich selbst aussprechen, nicht im ganzen Umfange, nicht in völliger Bedeutung, vor den Sinn des Auges gebracht werden können.⁹³

Den vollständigen visuellen Eindruck betont auch Meyers erste Formulierung der Regel: »[J]e vollständiger sich eine Handlung durch den Sinn des Gesichts begreifen, fassen lässt, je besser passt sie für die bildenden Künste.«⁹⁴ Der *Propyläen*-Aufsatz zeigt den entscheidenden terminologischen Fortschritt, der durch den Begriff der Selbstbestimmung erzielt wird. Jetzt gilt: »Die vorteilhaftesten Gegenstände sind die sich durch ihr sinnliches Dasein selbst bestimmen.«⁹⁵ So nimmt sich, sinnlich und konkret, die Forderung nach Autonomie in der Sprache Goethes und Meyers aus.

Dass es sich tatsächlich darum handelt, zeigt die anspruchsvolle Formulierung, mit der der *Propyläen*-Aufsatz alle Versuche abwehrt, den Gegenstand eines Werkes durch eine »Inscription« anzuzeigen. Zuvor geht eine unnachsichtige Kritik am *Abschied des Calas von seiner Familie* (von Greuze bzw. Chodowiecki), wo das Wichtigste »hinzugedacht« werden müsse, und die ein wenig spöttische Aufforderung an den ähnlich arbeitenden Künstler, »er müßte, wie zwar oft bey Kupferstichen, aber nicht immer bey Gemälden geschieht, billigermaßen uns durch eine Inscription anzeigen, was in seinem Werke zu sehen, und was dabey zu empfinden

92 Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst (P I.1, S. 21; vgl. MA 6.2, S. 28).

93 P I.2, S. 58; vgl. MA 6.2, S. 55.

94 Heinrich Meyer an Goethe, Mitte Oktober 1796 (GMB I, S. 369).

95 MA 4.2, S. 121. Briefliche Parallelen im Kommentar MA 6.2, S. 976–982.

sey.«⁹⁶ Das käme freilich einer Bankrotterklärung gleich. Mit bemerkenswerter Entschiedenheit treten jetzt die Begriffe von »Freiheit und Selbständigkeit« der Kunst auf:

Wahrlich man geräth oftmals in Versuchung, zu glauben, die Künstler von dieser Art hätten den Begriff von Freyheit und Selbstständigkeit ihrer Kunst gar nicht zu fassen vermocht, indem sie dieselbe so weit herabwürdigen, ihren Zweck verschieben, den Ausdruck schwächen, ihr die Ehre, durch sich selbst zu bedeuten und zu wirken, rauben, und sie gleichsam zu Bildern für Bänkelsänger mißbrauchen.⁹⁷

Die Gefahren externer und also heteronomer Nachhilfe lauern insbesondere dort, wo die Sujets (»Gegenstände«), ohne so etwas fasslich und von sich aus zeigen zu können, »Sittensprüche oder Gesinnungen ausdrücken sollen, durch welche man moralisch auf den Menschen wirken will.«⁹⁸ Durchweg ist es der Fehler des Allegorischen, der sich dann ausbreitet. Allegorisch geht es zu, wenn man »immer das Wesentliche hinzudenken«, selbst etwas mitbringen und es selbst hineinlegen muss – was einer »Demüthigung« für den Künstler gleichkomme.⁹⁹ Allegorien sind kunstfeindlich, weil sie »das Interesse an der Darstellung selbst zerstören und den Geist gleichsam in sich selbst zurücktreiben und seinen Augen das was wirklich dargestellt ist entziehen«. Am schlimmsten sündigt die »neuste Zeit«, so mit dem »Versuch die höchsten Abstraktionen in sinnlicher Darstellung wieder zu verkörpern«.¹⁰⁰ Ein Schema nennt die Missgeburten, die durch »falsche Anwendung der Abstraktion auf sinnliche Darstellung« entstehen, »Metaphysische Bilder«.¹⁰¹ Gemeint sind etwa die Darstellungen von »Raum und Zeit« durch Asmus Jacob Carstens (1795) und Johann Erdmann Hummel, die auch mit einem Xenion bedacht werden:

Das Neueste aus Rom

Raum und Zeit hat man wirklich *gemalt*, es steht zu erwarten,

Daß man mit ähnlichem Glück nächstens die Tugend uns *tanzt*.¹⁰²

96 P I.2, S. 77f.; vgl. MA 6.2, S. 66.

97 P I.2, S. 78; vgl. MA 6.2, S. 66.

98 P I.2, S. 72f.; vgl. MA 6.2, S. 63.

99 P I.2, S. 74; vgl. MA 6.2, S. 64.

100 MA 4.2, S. 124.

101 Ebd., S. 1008.

102 MA 4.1, S. 792. Vgl. den spöttischen Kommentar Meyers im Brief vom 25.2.1796 (GMB I, S. 201f.).

Die Kritik, die der Weimarer Grundsatz mit sich führt, trifft nicht nur deutsche malende Metaphysiker und deren Bizzarrieren. Wir haben allen Grund aufzuhorchen, wenn Meyer, der Kenntnisreiche, gleich auch die Franzosen ins Visier und den berühmten David aufs Korn nimmt. Und zwar dessen berühmtestes Bild, den *Schwur der Horatier*. Hier überfordern, so der Befund, nicht metaphysische Abstraktionen, sondern verwickelte narrative Voraussetzungen die sinnliche Fassungskraft und verdunkeln die Pointe:

Die Horatier von *David* sind vielleicht noch unglücklicher gewählt gewesen: wer wird sich vorstellen können, was für eine Fehde die drei jungen Männer haben, welche die Hände ausstrecken nach den Schwertern, die der Alte in der Hand empor hält, und daß eines von den Mädchen ihren Liebhaber unter den Gegnern hat und wegen der Gefahr, die dieser laufen wird, in Ohnmacht fällt! Man hat Mühe zu begreifen, wie gute Künstler das Wesen ihrer Kunst so wenig verstehen und doch dabey Bewunderer finden.¹⁰³

Auch sonst stehen die Franzosen bei Meyer nicht allzu hoch im Kurs.¹⁰⁴

Die Lehre vom angemessenen Gegenstand, von den Alten beglaubigt,¹⁰⁵ bietet die Handhabe für begründete Kritik. Wer gleich von Pedanterie sprechen möchte, greift zu kurz. Die Weimarer sind streng – »Wir dürfen kein Haar breit vom geraden Wege abweichen«¹⁰⁶ –, weil sie Würde und Freiheit der Kunst im Auge haben und, damit unauflöslich verbunden, Humanität, Würde und Freiheit des Menschen. Es entspricht Goethes Denkstil, wenn Kunstautonomie als Sichselbstaussprechen, sinnliche Fasslichkeit, intensive Geschlossenheit der Werke begriffen wird. Hohe Anforderungen richten sich deshalb an den auszuwählen-

103 Meyer an Goethe, Mitte Oktober 1796 (GMB I, S. 370).

104 Meyer an Goethe, 18.9.1796 (ebd., S. 344). Meyer an Goethe, 21.12.1796 (ebd., S. 403–405).

»Ich muß hier anmerken, daß, nachdem ich nun wieder so viel gesehen, mich immer noch so wie zuvor dünkt, daß die Franzosen niemahls viel in der Kunst gethan, und wenn wir aus dem, was geschieht und geschehen ist, auf das schließen können, was künftig geschehen wird, so werden sie auch niemahls etwas Rechtes leisten.« (S. 403) Versteht sich, dass dieses Urteil David, den prominentesten der Franzosen, einschließt.

105 Vgl. Meyer an Goethe, Mitte Oktober 1796 (ebd., S. 371): »Übrigens scheint mir, daß die Alten weise und bescheiden zu Werke gegangen, und ich habe eine Menge Gegenstände, die ihre Kunst behandelt hat, durch- und übergedacht und glaube, daß sie der oben angegebenen Regel fast durchaus gefolgt sind.«

106 P I.2, S. 60; vgl. MA 6.2, S. 56. So dann auch Goethe an Schiller, 25.11.1797: »Lassen Sie uns, besonders da Meyer auch einen grimmigen Rigorism aus Italien mitgebracht hat, immer strenger in Grundsätzen und sichrer und behaglicher in der Ausführung werden!« (WA IV, 12, S. 362)

den Moment; womöglich ist es nur ein einziger, der der bildenden Kunst für solche Autonomie zur Verfügung steht.

Die *Laokoon*-Gruppe erfüllt jeden Wunsch der Weimarischen Autonomiefreunde. Tatsächlich beruht Goethes Aufsatz zu weiten Teilen auf der Weimarer Gegenstandslehre. Das Werk ist »selbstständig« und »durch und in sich selbst geschlossen«. Es erläutert sich selbst, hat »nach aussen keine Beziehung«. Es zeigt eine natürliche Wirkung, hier eine leidenschaftliche Bewegung, und zugleich ihre natürliche Ursache. Bestimmungen, die für einen »ruhige[n] Gegenstand« gelten, treffen auch für die leidenschaftlich-pathetische *Laokoon*-Gruppe zu.¹⁰⁷ Goethes Text ist außerordentlich dicht und verlangt Aufmerksamkeit für jeden Schritt und jedes Detail.

Im Zeichen der Autonomie erfolgt geradezu eine Epochè. Rigoros streift sie alle Außenbeziehungen des Werks ab. Der Name »Laokoon« ist »ein bloßer Name« und tut nichts zur Sache. Alles Historische, Mythologische, Literarische kann wegfallen, »von seiner Priesterschaft, von seinem trojanisch-nationellen, von allem poetischen und mythologischen Beywesen haben ihn die Künstler entkleidet«. Zielpunkt ist die pure Menschlichkeit. Sie haben »den Menschen von allem, was ihm nicht wesentlich ist, entblößt«. Unschwer erkennt man die Wiederkehr jener »Separation«, von der Schiller in seiner Herder-Kritik gesprochen hat. Was bleibt, ist die menschliche Essenz, das rein Menschliche (Schiller), das Allgemein-Menschliche in einer »tragischen« Situation: »ein Vater mit zwei Söhnen, in Gefahr zwey gefährlichen Thieren unterzuliegen« – eine »tragische Idylle«.¹⁰⁸ Und nicht wie bei Vergil eine »Fabel«, eine politisch-nationale Episode, ein »rhetorisches Argument« in der Geschichte Trojas, das wilde Übertreibungen rechtfertigt, aber zur »abentheuerliche[n] und ekelhafte[n] Geschichte« ausartet.¹⁰⁹ Begünstigt wird durch solche Epochè hingegen das Prinzip der natürlichen Ursache. Deshalb geht hier alles natürlich zu; die Schlangen sind natürlich und

107 P I.1, S. 5f.; vgl. MA 4.2, S. 78.

108 P I.1, S. 7; vgl. MA 4.2, S. 78. Meyer hatte ursprünglich für »tragische« Gegenstände Abweichungen von der Regel erwogen. Dabei spielte die Sorge mit, daß der prägnante Augenblick des Bildes zum ungehemmten, geballten Augenblick des Schreckens werden könnte. Meyer an Goethe, Mitte Oktober 1796 (GMB I, S. 371): »Die tragischen Gegenstände leiden eine Ausnahme. Man kann oder könnte sagen: das Leiden des Laokoons wird und kann nicht ganz durch den Sinn des Auges begriffen werden, es hat ja der Künstler selbst in dem Ausdruck der Gesichter das Angstgeschrey der Söhne, die Todesnoth, das Seufzen und Ächzen in alle Figuren gelegt. Ich werde aber sagen, daß alle weisen Künstler zwar rühren, aber nicht Entsetzen erregen wollen und daß es gut für die Kunst ist, wenn dergleichen Gegenstände einen Theil der Wahrscheinlichkeit einbüßen.«

109 P I.1, S. 18f.; vgl. MA 4.2, S. 87f.

keine mythischen Ungeheuer,¹¹⁰ der sinnlichen Wirkung, sichtbar in den Figuren, entspricht eine sinnliche Ursache, der Biss der Schlange.¹¹¹ Keine Härte, keine Unwahrscheinlichkeit, keine Überrumpelung stört die ästhetische Wirkung – *ars non facit saltus*. Das ist das Signum ihrer Freiheit. Sie ist ganz und nur bei sich selbst und ihrem rein-menschlichen Gegenstand.

Ganz anders die Kunst der Revolution. Die Postulate des *Laokoon*, so darf man ohne Übertreibung sagen, wären für sie schlechterdings ruinös. Und es hat durchaus den Anschein, als wüssten die Weimarer darüber Bescheid. Sofort zeigt unser Paradigma den fundamentalen Gegensatz, der die beiden Kunstwelten trennt. Ganz anders als im Fall des *Laokoon* muss der Betrachter, um Davids *La Mort de Marat* zu verstehen, sehr viel mehr wissen, als er zu sehen bekommt. Und dazu dienen Widmung und integrierte schriftliche Dokumente, ausgerechnet jene »In-schriften« also, die man in Weimar so entschieden verwirft. Zwar handelt es sich nicht um geradewegs allegorische (oder emblematische) Vermerke, die Herkunft aus dieser Sphäre aber ist unverkennbar. Wir haben es mit ingenios verkürzter Erzählmaterie zu tun, die die verwickelten Umstände von Marats Tod in das Bild holt und damit dessen Deutung steuert. Die »Inschriften« übernehmen damit allegorische Aufgaben, sie verbinden das Bild mit dem revolutionären Geschehen.

Die Informationen in Schriftform, drei an der Zahl, sind folgende: die Widmung auf der Holzkiste, das Billett der Charlotte Corday in der Linken des Sterbenden, der von Marat beschriebene Zettel mit der Assignaten-Note, der auf der Kiste liegt. Wie sich zeigen wird, geht es nicht nur um Informationen, sondern um Impulse zum Handeln, mit jäher oder auch nachhaltiger Tiefenwirkung. Sie durchbrechen die kontemplative Haltung und ziehen den Betrachter gezielt in den *mouvement révolutionnaire* hinein. Nicht »Separation«, sondern Eintauchen in die Revolution, die »Coalition« mit ihr, will Davids Bild.

Die Widmung des Malers, auf drei Zeilen verteilt, lautet: »À MARAT, DAVID. L'AN DEUX«. Konventionell das alles, lediglich die Signatur für ein Epitaph?¹¹² Oder nicht doch – denn das Werk ist nicht für die museale Kontemplation bestimmt – eine Art *Confessio*, die Bekräftigung eines Vermächtnisses, ein Treueschwur gegenüber Marat und das Bekenntnis zur Revolution? Sofort ist die

110 P I.1, S. 7; vgl. MA 4.2, S. 80f.

111 P I.1, S. 10; vgl. MA 4.2, S. 82.

112 So Traeger: Der Tod des Marat (Anm. 68), S. 69. Zutreffen würde diese Charakteristik vielleicht noch auf die Widmung des Le-Peletier-Gemäldes: »L'An 1793, 2e République A Michel Lepelletier Assassiné pour avoir voté la mort du Tyran, J.-L. David, son collègue«. Wildenstein: Documents complémentaires (Anm. 14), Nr. 410, S. 48.

ganze Revolution da – ihr sterbender Führer und Märtyrer Marat, der treue Montagne-Gefolgsmann David, die mit dem *An II* gerade in Kraft getretene neue Zeitrechnung.

Die Datumsangabe »L'AN DEUX« zeigt Spuren von Korrekturen, sie ist offenbar aus aktuellem Anlass ganz zuletzt noch eingesetzt worden. Am 16. Oktober präsentiert David sein Bild zusammen mit dem des Saint-Peletier im Hof des Louvre in einer Art Krypta, wo beide wochenlang zu sehen sind.¹¹³ Am 5. Oktober hat der Konvent, nach den Berichten von Romme und Fabre d'Églantine, die Einführung des neuen Kalenders beschlossen, dessen revolutionärer Symbolwert gar nicht zu überschätzen ist. Für die Vergangenheit galt das Prinzip der *tabula rasa*, für die Zukunft war deshalb alles möglich:

La régénération du peuple français, l'établissement de la République, ont entraîné nécessairement la réforme de l'ère vulgaire. Nous ne pouvions plus compter les années où les rois nous opprimoient, comme un temps où nous avions vécu. Les préjugés du trône et de l'église, les mensonges de l'un et de l'autre, souilloient chaque page du calendrier dont nous servions. Vous avez réformé ce calendrier [...]. Une longue habitude du calendrier grégorien, a rempli la mémoire du peuple d'un nombre considérable d'images qu'il a long-temps révérees, et qui sont encore aujourd'hui la source de ses erreurs religieuses; il est donc nécessaire de substituer à ces visions de l'ignorance, les réalités de la raison, et au prestige sacerdotal, la vérité de la nature.¹¹⁴

Die Daten, die sich um die Vollendung des Gemäldes gruppieren, bekräftigen den Beginn der neuen Zeit. Das Gesetz gegen die »Verdächtigen« am 17. September gilt als Eröffnung der *Terreur*. Mit dem 2. Oktober beginnt die Politik der *déchristianisation*, am 7. Oktober wird die »sainte ampoule« von Reims zerstört. Am 9. Oktober erobern die Truppen des Konvents Lyon zurück, am 12. Oktober beschließt man die Zerstörung der Stadt. Am 10. Oktober erklärt der Konvent auf Antrag Saint-Justs die Einrichtung eines »gouvernement révolutionnaire« bis zum Frieden, mit unbeschränkten Vollmachten für das *Comité de salut public*. Am Vormittag des 16. Oktober wird die Königin Marie-Antoinette verurteilt und guillotiniert,¹¹⁵ am Nachmittag stellt David, der sie auf dem Henkerskarren gezeichnet hat, seine

113 Wildenstein: Documents complémentaires (Anm. 14), Nr. 602, S. 66.

114 Philippe François Nazaire Fabre-d'Églantine: Rapport fait à la Convention Nationale, Dans la séance du 3 du second mois de la seconde année de la République Française. Paris: o.V. 1793, S. 1f.

115 Vgl. die Zeittafel bei Tulard, Fayard, Fierro: Historie et dictionnaire de la Révolution française (Anm. 55), S. 360f.

beiden Gemälde aus. Wer zu diesem Zeitpunkt wie David *L'An deux* sagt, macht sich die Politik des Konvents mit ihren Folgen zu eigen und befestigt sein Werk im revolutionären Geschehen.

Mit seiner Widmung handelt David wie ein Kampfgenosse. Zu Recht, wie seine revolutionäre Karriere beweist. David, ein Protégé Marats, war militanter Montagnard, der auch persönlich, darin seinem Vorbild folgend, die Stimmung bei den Besuchern auf den Tribünen, insbesondere also bei den Frauen, anheizt.¹¹⁶ Auch mit Robespierre verbanden ihn offenbar gute Beziehungen. Der Widmung an Marat entspricht das Treueversprechen, das David am Vorabend des 9. Thermidor gegenüber Robespierre abgibt, gleich zweimal, im Konvent wie im Jakobiner-Club. Der erschöpfte Robespierre: »Il ne me reste plus qu'à boire la cigüe.« David: »Je la boirai avec toi.«¹¹⁷ Als es allerdings darauf ankommt, einen Tag später, am 9. Thermidor, meldet sich der Maler krank und fehlt im Konvent, »par suite, dira-t-il, d'une maladie soudaine«.¹¹⁸ Wenige Tage später zur Rede gestellt, verleugnet er den Satz vom Schierlingsbecher und erklärt, der Heuchler Robespierre habe ihn getäuscht.¹¹⁹ Auch habe nicht er, David, Robespierre, sondern dieser ihn umworben.¹²⁰ Das sind Absetzbewegungen unter der Drohung der Guillotine.¹²¹ Selbst den Namen *terroriste* muss sich David jetzt gefallen lassen.¹²² Keine Frage jedenfalls, er war kein bloßer Mitläufer; hinter dem Maler des Marat-Bildes steht ein Agitator, der auch in die *Terreur* verwickelt ist. Wie sollte das Bild davon unberührt geblieben sein?

Bestätigung liefert die Louvre-Kopie des Gemäldes (Abb. 5), die von Davids Schülern Serangeli oder Gérard stammt und sich in seiner Werkstatt, dann in

116 Eine entsprechende Zeugenaussage bei Wildenstein: Documents complémentaires (Anm. 14), Nr. 1189, S. 123.

117 Ebd., Nr. 1117–1119, S. 112. Kurz nach dem Sturz Robespierres soll David seinen Söhnen gesagt haben: »On vous dira que Robespierre était un scélérat; on vous le peindra sous les couleurs les plus odieuses, n'en croyez rien. Il viendra un jour où l'histoire lui rendra une éclatante justice.« Ebd., S. 113. Nach Ernest Hamel: Thermidor d'après les sources originales et les documents authentiques. Paris 1891, S. 271. Hamel ist freilich ein entschieden parteiischer Robespierrieste.

118 Wildenstein: Documents complémentaires (Anm. 14), Nr. 1120, S. 112.

119 Ebd., Nr. 1125, S. 123.

120 Ebd., Nr. 1122, S. 123.

121 Die schreckliche Szene mit dem sichtbaren Schweißausbruch Davids beim Verhör durch erbitterte Konventsabgeordnete bei Delécluze: Louis David (Anm. 68), S. 9f. und Wildenstein: Documents complémentaires (Anm. 14), Nr. 1126, S. 113.

122 Wildenstein: Documents complémentaires (Anm. 14), Nr. 1170, S. 119 und Nr. 1189, S. 122: Ein unbescholtener Familienvater behauptet, David habe ihm mit zahllosen Drohungen »den Terror ins Herz eingepägt« (»d'avoir imprimé la terreur dans son âme«).

Familienbesitz befand, bevor sie vom Louvre angekauft wurde. Just an der Stelle der Widmung auf der Holzkiste, die uns bisher beschäftigt hat, steht hier ein von Tacitus eingegebener Satz: »N'ayant pu me corrompre, ils m'ont assassiné.«¹²³ Es heißt »ils« und nicht »elle«. Jeder wusste, was gemeint war. Es handelt sich um ein großes konterrevolutionäres Komplott, das Charlotte Corday, die vermeintliche Einzeltäterin, lediglich als Werkzeug benutzt. Dahinter steht die Gironde, die noch nicht so heißt (man sagt »le côté droit«), der »girondisme« (den Ausdruck immerhin gibt es schon), der nach der schweren Niederlage vom 2. Juni nunmehr zum Gegenschlag ausholt. Im *Moniteur* kann man nachlesen, wie die Nachricht vom Attentat der Charlotte Corday den Nationalkonvent aufwühlt und eine Dramatik entwickelt, die den Bürgerkrieg in den Sitzungssaal holt. Die Sitzung vom 14. und 15. Juli bildet den unmittelbaren Hintergrund von Davids Gemälde. Nicht von ungefähr erhält David den Auftrag gleich zu Beginn durch Zuruf. Der Wortführer einer Pariser Sektion:

O spectacle affreux! il [Marat] est sur un lit de mort. Où es-tu David? tu as transmis à la posterité l'image de Lepelletier mourant pour la patrie; il te reste encore un tableau à faire. (DAVID: Aussi le ferai-je.)

Wie David sich nicht nur als Maler für diese Aufgabe qualifiziert hat, haben wir gesehen, an seiner Kampfbereitschaft besteht kein Zweifel. Welche Leidenschaften im Spiel sind, zeigt der Ruf nach ausgesuchter Rache und einem Ausnahmegesetz, den der Redner gleich folgen lässt:

Et vous, législateurs, décretez une loi de circonstance. Le supplice le plus affreux n'est pas assez pour venger la nation d'un aussi énorme attentat. Anéantissez pour jamais la scélératesse et le crime. Apprenez aux forcenés ce que vaut la vie; et au lieu de la leur trancher comme un fil, que l'effroi des tourments désarme les mains parricides qui menacent les têtes des représentants du peuple.¹²⁴

Wilde Rachewünsche waren schon auf der Straße und im Jakobinerclub zu hören, und sie verstummten nicht. Sie begleiten die aufwendigen Bestattungsfeierlichkeiten und das Gedenken an den *Ami du peuple* – und finden ihren verdeckten Platz auch, wie sich noch zeigen wird, auf Davids *Mort de Marat*. Alles kam alldings darauf an, dass man die Täter identifiziert, also jenes »ils« auf der *Marat-*

123 Vgl. Schnapper: Jacques-Louis David 1748–1825 (Anm. 67), S. 282.

124 *Moniteur*, Bd. 17 (Anm. 11), S. 127.

Kopie, und sich nicht mit der merkwürdigen jungen Frau aus Caen zufrieden gibt. Klarheit darüber schafft der Bericht, den schon nach kürzester Zeit der ehemalige Kapuziner Chabot im Namen des *Comité de sûreté générale* vorträgt. Mit Paukenschlägen kommt er gleich zur Hauptsache – zu dem großen Komplott, das ausgerechnet am 14. Juli losbrechen soll:

Il n'était question de rien moins que de faire la contre-révolution le jour même où le peuple de Paris a conquis sa liberté. Pour y parvenir il fallait assassiner tous les montagnards: car c'est le même complot que celui qui s'est manifesté partiellement par l'assassinat de Marat. Les conjurés de Caen entretenaient une correspondance criminelle avec leurs complices, vos collègues, qui siègent encore ici (désignant le côté droit), et le jour où Charlotte Corday, qui a assassiné votre collègue est arrivée à Paris, ce jour même Claude Duperret (du département des Bouches-du-Rhône) a reçu un courrier extraordinaire de Caen, et cette femme était le courrier. Duperret a aussitôt communiqué cette nouvelle à plusieurs de ses collègues siégeant là (désignant toujours le côté droit), et en particulier à Claude Fauchet.¹²⁵

Aufgedeckt wird eine groß angelegte Verschwörung. Das Attentat der Charlotte Corday aus Caen ist lediglich Glied eines umfassenden Mordplans, der alle Montagnards vernichten soll. Man will das Herz der Revolution treffen. Der girondistische *fédéralisme* soll die infamen Verhältnisse (»le système infâme«) der aufständischen Städte Marseille, Bordeaux und Lyon auch in Paris herstellen, die Republik zerstückeln und damit die Herrschaft des *Midi* über das übrige Frankreich herbeiführen. Und Chabot schärft ein: die Helfershelfer sitzen noch im Konvent, allen voran Duperret, der schon einmal mit dem Degen auf Marat losgegangen war, und Fauchet, der konstituionelle Bischof des Calvados. Dies also die Hauptsache, die von Caen aus gesteuerte große Konterrevolution der geflohenen und verfemten Girondisten – »le rappel de ce parti d'intrigants que vous avez chassés«.¹²⁶ Was Charlotte Corday angeht, so bleibt für sie nur eine fremdgeleitete Nebenrolle, wofür sie sich dank einer leicht fanatisierbaren, weiblichen Einbildungskraft gut eigne. »Les conspirateurs se sont servis de l'instrument le plus facile à mouvoir, je veux dire de l'imagination d'une femme [...]«.¹²⁷

¹²⁵ Ebd., S. 128.

¹²⁶ Ebd., S. 129. Die Attacke Duperrets auf Marat bei Wildenstein: Documents complémentaires (Anm. 14), Nr. 432, S. 51.

¹²⁷ Moniteur, Bd. 17 (Anm. 11), S. 129.

Es folgen Details über den Tathergang, die Billette der Corday, mit denen sie sich den Zugang zu Marat verschaffte, und ihr letztes Gespräch mit Marat. Chabot hat einem ersten Verhör beigewohnt und verfügt über die entsprechenden Informationen.¹²⁸ Die Tat der Corday selbst geht in der Schilderung Chabots – er hält nach alter rhetorischer Tradition die Blutwaffe selbst hoch – unmittelbar aus der Logik des Bürgerkriegs hervor. Das Mädchen aus Caen sticht in dem Augenblick zu, als Marat blutige Drohungen gegen die girondistischen Verschwörer von Caen ausstößt. Die Szene könnte nicht besser erfunden sein:

Elle entre: elle lui parle beaucoup des complots qui se méditent par les conspirateurs réfugiés à Caen. Il répond: »Ils n'iront pas loin, je crois qu'ils porteront leurs têtes sur l'échafaud.« À ces mots, la femme qui avait ce poignard dans son sein (l'orateur tient à la main un couteau ensanglanté), le tire, et le lui enfonce jusqu'au manche.¹²⁹

Zeuge jenes Verhörs war auch der Abgeordnete Drouet (der Postmeister, der zwei Jahre zuvor den König bei seiner Flucht erkannt hatte). Er bringt den Bericht vor dem Konvent mit Rachedrohungen zu Ende:

Peuple français! le fanatisme de la royauté a dirigé le coup fatal qui vient d'arracher à la vie notre collègue; une consternation générale comprime les élans de la douleur; cependant je m'apperçois que le désir de la vengeance électrise les sens, et prépare une explosion terrible [...]. Vous voulez être vengés, vous le serez [...].¹³⁰

Wer Marat rächen will, muss sich an die Girondisten halten, ihnen steht die »furchtbare Explosion« bevor, die dunkel beschworen wird. Mit anderen Formulierungen nimmt Drouet schon die Inschrift unserer *Marat*-Kopie vorweg: »Sa mort fait son triomphe et sa gloire. Tout l'or de la terre n'avait pu séduire son âme républicaine, on l'assassine pour le réduire au silence.«¹³¹ Dann spricht der an beiden Beinen gelähmte Robespierre-Freund Couthon und nennt die Namen der wahren Mörder:

Il est mathématiquement démontré actuellement que ce monstre, auquel la nature a donné les formes d'une femme, est un envoyé de Buzot, Barbaroux, Salles, et tous les

128 Ebd.

129 Ebd.

130 Ebd., S. 138.

131 Ebd.

autres conspirateurs qui se sont réfugiés à Caen. [...] Il est donc démontré mathématiquement que Buzot, Barbaroux, Salles, et tous les conspirateurs que vous avez expulsés, n'étaient que des assassins qui, désespérant d'assassiner la liberté de leur pays, enfoncent le poignard dans le sein de ses plus intrépides défenseurs.¹³²

Und Couthon beantragte, dass das Revolutionstribunal sofort gegen die Verschwörer tätig wird, also auch gegen die anwesenden Abgeordneten Duperret und Fauchet. Der Konvent ist von einer Mörderbande umgeben – den alten Vorwurf der Girondisten gegen die Septembermörder und deren Komplizen richtet man jetzt gegen sie selbst:

L'événement affreux qui a eu lieu avant-hier doit nous convaincre, citoyens, que nous ne sommes pas ici seulement au milieu des conspirateurs, mais encore entourés d'une bande d'assassins. [...] Eh quoi! ceux-là qui sont les assassins nous accusent d'être des buveurs de sang!¹³³

Tatsächlich werden Duperret und Fauchet, erstarrt und kaum zur Verteidigung fähig, auf der Stelle in Haft genommen und in die Abbatte überführt. Alle markierten Girondisten kommen binnen Jahresfrist zu Tode. Duperret und Fauchet fallen der Massenhinrichtung der 21 Girondisten am 31. Oktober 1793 zum Opfer, Barbaroux und Salles werden ein Jahr später in Bordeaux guillotiniert, Buzot verübt nach Flucht und Entdeckung wie Pétion Selbstmord. Auch dies ist eine Datenkette, die sich aus der Tötung Marats ergibt und Davids Gemälde flankiert.

Man muss die Maler-Widmung des Marat-Gemäldes und die Inschrift der Kopie zusammenlesen, die eine bekräftigt die andere. »N'ayant pu me corrompre, ils m'ont assassiné.« Die Inschrift ist ein guter Wegweiser. Er führt unmittelbar zu den Girondisten und zeigt, wie eng Davids Bild in den Bürgerkrieg mit ihnen verwickelt ist. Das gilt für die Tage nach der Tat im Juli, das erregte Gemisch von Rachewünschen und Bürgerkriegsmaßnahmen, das die Debatten im Nationalkonvent, den Bildauftrag an David und dessen Bildidee bestimmt. Es gilt noch für die Wochen des Girondisten-Prozesses, die der Präsentation des Bildes am 16. Oktober und seiner Übergabe an den Konvent am 14. November 1793 parallel laufen: Anklageerhebung durch den Wohlfahrtsausschuss am 3. Oktober, Beginn des Prozesses vor dem Revolutionstribunal am 24., Zwangsbeendigung der Verteidigung und Todesurteile am 30., Guillotiniierung am 31. Oktober. Und der

132 Ebd.

133 Ebd., S. 140.

Bezug auf die Girondisten bleibt selbstverständlich in Kraft, als David das fertige Bild, zwei Wochen nach der Guillotinierung der Einundzwanzig, dem Konvent übergibt und dabei just die Formel ausspricht, die als Inschrift auf der Werkstatt-Kopie (mit geringen Abweichungen) zu sehen ist:

Le peuple redemandoit son ami, sa voix désolée se faisait entendre, il provoquoit mon art, il voulait revoir les traits de son ami fidèle: David! saisis tes pinceaux, s'écria-t-il, venge notre ami, venge Marat; que ses ennemis vaincus pâlisent encore en voyant ses traits défigurés, réduis-les à envier le sort de celui *que, n'ayant pu corrompre, ils ont eu la lâcheté de faire assassiner* [Hervorhebung vom Verfasser]. J'ai entendu la voix du peuple, j'ai obéi.¹³⁴

Taciteische Formel und Racheschwur rufen noch einmal die Täterschaft der hingerichteten Girondisten wach. David meldet den Vollzug der ihm vom Volk aufgetragenen Rache. Das aber heißt: das Bild setzt den Krieg gegen die Gironde, in dem David von Anfang an als Kämpfer aufgetreten ist, mit seinen Mitteln fort, es ist Teil der »Jacobin *vendetta*«,¹³⁵ mit der Paris auf den Aufstand der Girondisten und Cordays »girondistische« Tat antwortet. Wie der Abgeordnete Chabot das blutige Mordmesser vorzeigt, um den Konvent in die höchste Stufe der Erregung zu versetzen, so bietet David seinen sterbenden *Marat* dar. In der Tat erregt das vermeintliche »Andachtsbild«¹³⁶ bei seiner Ausstellung im Louvre vornehmlich Entsetzen. Ein Augenzeuge stellt den *Marat* deshalb weit über den *Le Peletier* und bekräftigt, dass man den Anblick nicht lange aushalten könne:

Depuis plusieurs jours on voit sous un monument élevé à cette occasion dans le milieu de la cour du vieux Louvre, les deux tableaux ordonnés par la Convention, et exécutés par David, [...] L'expression de l'horreur de ces deux forfaits (les deux assassinats) est répandue tant dans l'ensemble que dans les détails, ce qui prouve que la touche mâle et savante de l'artiste n'aurait pas seule suffi, et qu'il fallait encore cet ardent amour de la patrie, dont

134 Wildenstein: Documents complémentaires (Anm. 14), Nr. 674, S. 71.

135 Der Ausdruck bei James M. Thompson: The French Revolution. Oxford u. a.: Blackwell 1985, S. 402.

136 So Gerhart von Graevenitz: Mythologie des Festes – Bilder des Todes. Bildformeln der Französischen Revolution und ihre literarische Umsetzung (Gustave Flaubert und Gottfried Keller). In: Das Fest. Hg. von Walter Haug und Rainer Warning. München: Fink 1989 (= Poetik und Hermeneutik XIV), S. 526–565, hier S. 532f. Die Überhöhung zum »Andachtsbild« ist ebensowenig triftig wie die dunkle Rede von der »Gemeinschaft der auratischen Individuen«: »Der »König des Festes« und der Organisator des Festes, der journalistische Märtyrer-Christus und der Maler seines Andachtsbildes gehören zur selben Priesterkaste des Volksmysteriums.«

il s'est enflammé. Quoique ces deux tableaux soient chacun dans leur genre, ce que l'on peut concevoir de mieux, les artistes admirent plus particulièrement le tableau du Marat. Il est effectivement difficile d'en soutenir longtemps la vue, tant l'effet en est terrible.¹³⁷

Ist Davids Gemälde also schon in die beginnende *Terreur* verstrickt?¹³⁸ Oder kann man dem Bild den Horror, aus dem es hervorgeht, regelrecht austreiben? Die moderne Forschung ist gespalten. Es käme darauf an, »die Einbettung der Auftragserteilung in ihrem Kontext wahrzunehmen«, hat Jörg Traeger zu Recht erklärt und in seiner großen Studie die neue, nie in Kraft getretene Verfassung, die *Constitution de l'an I*, als Inspirationsquelle für Davids Marat-Epitaph zur Geltung gebracht.¹³⁹ Ähnlich affirmativ gestimmt möchte Klaus Herding das Bild als einen letzten Friedensappell an die verfeindeten Konvents-Parteien verstehen.¹⁴⁰ Zweifel, ob solche ›Einbettungen‹, beide irenisch und triumphal inspiriert, den aufgewühlt-dramatischen und blutigen Monaten des Jahres 1793 beikommen, sind angebracht. In beiden Fällen erleben wir durchweg brillante ikonographische und begriffsgeschichtliche Exerzitien, die eine geradezu verklärende Wirkung ausüben – als hätte sich der tödliche Kampf von Montagne und Gironde, der die politische Szene beherrscht, das Attentat hervorbringt und

137 Zitiert nach René Verbraeken: Jacques-Louis David jugé par ses contemporains et par la postérité. Paris: Laget 1973, S. 71, Anm. 11 (Hinweis bei Traeger: Der Tod des Marat [Anm. 68], S. 163).

138 Sauerländer: Davids *Marat à son dernier soupir* (Anm. 74), S. 81, Anführer der kritischen Betrachter von Davids Gemälde, spricht von der schier unerträglichen »Unmittelbarkeit des gemalten Terrors«, die das Bild in seinem ursprünglichen Kontext kennzeichnete, bevor sich eine späte »Domestizierung« einstellte. Ähnlich argumentierend auch Dorothy Johnson: Jacques-Louis David. Art in Metamorphosis. Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1993, S. 106ff. Tom Gretton: Marat, L'ami du peuple, David. Love and discipline in the summer of '93. In: Vaughan, Weston: Jacques-Louis David's *Marat* (Anm. 74), S. 34–55, hier S. 41. William Vaughan: Terror and the tabula rasa. David's *Marat* in its pictorial context. In: Vaughan, Weston: Jacques-Louis David's *Marat* (Anm. 74), S. 77–101, hier S. 88f. Etwas zurückhaltender Gaechtens: Davids Marat (Anm. 74), S. 204f. Schwach begründeter Einspruch gegen Sauerländer (»antimarartistische Topoi«) bei Herding: Davids *Marat als dernier appel* (Anm. 74), S. 107, Anm. 2.

139 Traeger: Der Tod des Marat (Anm. 68), S. 32 und passim; in Kurzform: Traeger: *La Mort de Marat et la religion civile* (Anm. 74). Hier heißt es, alle Änderungen gegenüber der protokollierten Wirklichkeit, die David in seinem Bild vorgenommen habe, müssten allegorisch und in Hinsicht auf die Verfassung (»sur le mode allégorique dans une perspective constitutionnelle«) ausgelegt werden (S. 403).

140 Herding: Davids *Marat als dernier appel* (Anm. 74). In einer späteren Abhandlung Herdings (La notion de temporalité, Anm. 74) tritt dieser Gesichtspunkt wieder zurück.

Konzeption und Wirkung von Davids Gemälde von Grund auf bestimmt, im Hintergrund schon verflüchtigt.

V. *Laokoon* GEGEN *Marat* II

DAS LÄCHELN MARATS

La Mort de Marat hat einen Vorgänger. Der erste Märtyrer der Revolution, den David gemalt hat, war Le Pel(l)etier de Saint-Fargeau. Dieser hatte wie David für den Tod des Königs, und zwar ohne Verzug, gestimmt und wurde deshalb am 20. Januar 1793, einen Tag vor der Hinrichtung Ludwigs XVI., von einem ehemaligen Mitglied der königlichen Garde erstochen; eigentlich hätte Philippe Égalité das Opfer sein sollen. Davids Gemälde, das wahrscheinlich von der Familie des Malers vernichtet wurde, ist nur aus Nachbildungen bekannt.¹⁴¹ In antiker Manier liegt der Ermordete auf dem Totenbett; ähnlich hatte David schon den toten Hektor mit Andromache dargestellt; auch der sterbende Marat wird, nur seitenverkehrt, diese Position einnehmen.¹⁴² Für unseren Zusammenhang bedeutsam ist die komplizierte, ja befremdliche Inszenierung, die den Ermordeten als Märtyrer der Revolution kenntlich macht – natürlich mit Hilfe einer Inschrift. Zu sehen ist, wie die neuen Realitäten der Revolution ohne allzu viele ästhetische Rücksichten zur appellativen Darstellung drängen. Heraus kommt ein heterogenes Gemisch aus Realismus, allegorisch-emblematischen Zeichen und Schrift. In der Bildmitte hängt, über dem toten Le Peletier, an buchstäblich seidenem Faden, ein Schwert, geziert von der königlichen Lilie, das einen Zettel mit der Aufschrift »Je vote la mort du tyran« durchbohrt.¹⁴³ Bei der Übergabe des Bildes am 29. März 1793 erläutert David die Konstruktion, sie wirkt manieriert wie ein gemaltes *Concetto*:

Voyez-vous cette épée qui est suspendue sur sa tête, et qui n'est retenue que par un cheveu? [...] cela veut dire quel courage il a fallu à Michel Lepelletier, ainsi qu'à ses généreux collègues, pour envoyer au supplice l'infâme tyran qui nous opprimait depuis si long-

141 Vgl. Schnapper: Jacques-Louis David. 1748–1825 (Anm. 67), Nr. 69–71, S. 220ff. – Zur Deutung: Robert Simon: Portrait de martyr: *Le Peletier de Saint-Fargeau*. In: Michel: David contre David (Anm. 69), Bd. 1, S. 349–377.

142 Alpatow: *Der Tod des Marat* (Anm. 66), S. 282.

143 Dazu Simon: Portrait de martyr (Anm. 141), S. 360f. Thomas W. Gaehtgens sieht einen »propagandistischen Kunstgriff«, der »aus dem Passivum ein Aktivum, aus dem Erleiden ein Sich-opfern« macht, geht auf die allegorische Konstruktion und deren Suggestionen allerdings nicht ein. Gaehtgens: Davids Marat (Anm. 74), S. 195ff.

temps, puisqu'au moindre mouvement, ce cheveu rompu, ils étaient tous inhumainement immolés.¹⁴⁴

Wer auf Fasslichkeit und vollständiger Sinnlichkeit der Darstellung besteht (wie die Weimarer), dem wird die verwickelte Anspielung auf das Damokles-Schwert auch mit der Erläuterung nicht gefallen – das befürchtete Übel ist ja schon geschehen, und wie sollte der Getötete eine Bewegung tun können, die das Schwert abstürzen lässt?¹⁴⁵ Dennoch ist die Botschaft klar: Alle, die für den Tod des Königs gestimmt haben, leben unter dem Damokles-Schwert der Konterrevolution, Wachsamkeit und Rache sind deshalb vonnöten. Erst die Inschrift bewirkt den Transfer vom Ermordeten zum Märtyrer, bahnt den Weg vom toten Helden zur revolutionären Tat. Nicht von der Hand zu weisen ist freilich die abkühlende Wirkung, die eine so komplizierte Belehrung zur Folge hat.

Ein ähnliches Verfahren setzt David auch für den *Marat* ein, diesmal allerdings müssen die revolutionären Affekte nicht rätseln. Wieder sind es allegorische Zuschreibungen, die den Märtyrer der Revolution kenntlich machen und ihm seinen Rang verleihen. Sie sind allerdings so in das Bildgeschehen eingeschmolzen, dass sie nicht wie Fremdkörper stören, und gewinnen deshalb eine ganz andere Wirkung. Bevor das Bild des Märtyrers erstrahlen kann, muss es allerdings von umlaufenden Vorurteilen gereinigt werden.

Zunächst war der Topos vom *buveur de sang* aus der Welt zu schaffen, den sich Marat nicht von ungefähr erworben hatte. Galt er doch als einer der Hauptverantwortlichen für die Septembermorde. Auch hatte er sich in seinen Pamphleten in einen wahren Rausch von Säuberungs-Phantasien hineingeschrieben – er nannte sogar genaue Ziffern für die Guillotine; zunächst waren es fünfhundert, zuletzt 370.000 Köpfe, deren Beseitigung die Revolution retten würde.¹⁴⁶ Bei

144 Wildenstein: Documents complémentaires (Anm. 14), Nr. 427, S. 50.

145 Andere Einwände bei Sauerländer: Davids *Marat à son dernier soupir* (Anm. 74), S. 56f.

146 Vgl. Jules Michelet: Histoire de la Révolution française. Édition établie et commentée par Gérard Walter. 2 Bde., Paris: Gallimard 1979 (= Bibliothèque de la Pléiade), Bd. 1, S. 527; Traeger: Der Tod des Marat (Anm. 68), S. 144f. – Eine Drohung, deren Dimensionen es mit den Äußerungen Marats aufnehmen können, gehört auch zu den Anklagepunkten, die 1795 im Konvent gegen David vorgetragen wurden: »D'avoir dit que tous les artistes et les académiciens seraient mis en arrestation et ensuite égorgés, et, qu'un jour, qui n'était pas éloigné, ferait oublier le 2 Septembre; qu'un bon canon chargé à mitraille, tiré sur les artistes, ferait beaucoup de bien à la République; et que, le jour où l'on devait tenter la contre-révolution qu'il avait l'air d'annoncer avec confiance, on égorgerait les nobles, les prêtres, tous les marchands, et tous les artistes et qu'alors, on serait libre.« Wildenstein: Documents complémentaires (Anm. 14), Nr. 1189, S. 122.

der Vorstellung des Bildes tut David das alles mit einer Handbewegung ab: »Humanité, tu diras à ceux qui l'appeloient buveur de sang, que jamais ton enfant chéri, que jamais Marat, ne t'a fait verser de larmes.«¹⁴⁷ War der Verleumdete in Wirklichkeit nichts anderes als Freund des Volkes, dann (und nur dann) konnte gezeigt werden, dass sein Tod nicht bloß ein bedauerliches, aber nicht unbegreifliches Kämpferschicksal im Bürgerkrieg war, sondern einen Wehrlosen und Unschuldigen traf, der just wegen seiner Güte und Menschenfreundschaft zu Tode gebracht wurde. *Martyrem non facit poena sed causa*, das sollte auch hier gelten. So wird Marat zum Märtyrer und die – girondistische – Täterin zum Ungeheuer, zum *monstre*, wie sie durchgehend und stellvertretend für ihre Hintermänner genannt wurde. Marat ist also der *Ami du peuple*, der aufgrund seiner Liebe zum Volk ermordet wird. Das ist die Botschaft, und so lautet in der Tat die Auskunft, die den beiden Billett-»Inschriften« des Gemäldes zu entnehmen ist, dem Zettel mit der Assignatennote und den Zeilen der Charlotte Corday, die Marat noch in der Hand hält.

Das letzte, was Marat geschrieben hat, ist die Anweisung zu einer patriotischen Spende: »Vous donnerez cet assignat à cette mère de 5 enfants et dont le mari est mort pour la défense de la patrie. [...] Marat«.¹⁴⁸ Der Menschenfreund gibt seine letzte Assignate einer Kriegswitwe – Zeugnis natürlich von *civisme* und tätiger Menschenliebe zugleich. Vielleicht wichtiger noch ist die Demonstration der eigenen Armut, die hier sichtbar wird – einen besseren Beweis für Integrität (»Inkorruptibilität«) kann es nicht geben. David hat diesen Effekt gesucht und ausgesprochen: »Il est mort, votre ami, en vous donnant son dernier morceau de pain; il est mort, sans même avoir de quoi se faire enterrer. Postérité, tu le vengeras«!¹⁴⁹

Auf ihrem Billett bittet die Täterin Marat um die Erlaubnis zu einem Besuch (Abb. 6). Deutlich zu lesen ist da unter dem Datum des 13. Juli 1793: »Marie-anne Charlotte Corday au citoyen Marat. il suffit que je sois bien Malheureuse pour avoir Droit à votre bienveillance.« Hier ist es der Begriff der *bienveillance*, der eine deutlich allegorische Funktion erfüllt. Jörg Traeger hat sie ausführlich vorgestellt und die begriffsgeschichtlichen Beziehungen zu Rousseau und zur neuen republikanischen Verfassung nachgezeichnet.¹⁵⁰ Fällt dabei viel Licht auf Marat, so schwärzen sich die Schatten über der Täterin. Denn die belohnt die ge-

147 Wildenstein: Documents complémentaires (Anm. 14), Nr. 674, S. 71.

148 Hochspekulatives dazu bei Traeger: Der Tod des Marat (Anm. 68), S. 87–90.

149 Wildenstein: Documents complémentaires (Anm. 14), Nr. 674, S. 71.

150 Traeger: Der Tod des Marat (Anm. 68), S. 94–100.

währte *bienveillance*, ausgerechnet die Geste der Menschenliebe, mit dem Dolch, sie begeht eine Tat schreiender, schier monströser Bosheit – das jedenfalls ist die Geschehenslogik, die das Bild suggeriert. Deutlicher kann man die Infamie der Täterin nicht pointieren: sie macht ausgerechnet den Appell ans Wohlwollen, an die Menschenliebe, zur Falle, in die sie ihr Opfer lockt. Die Forderung nach Rache, die sich dabei erhebt, ist nur zu verständlich.¹⁵¹ Und so ist es gewollt. Weit davon entfernt, sie zu beschwichtigen und zu dämpfen, trägt die stille Intensität des Bildes, der kalte Blick, die harte rektanguläre Anlage¹⁵² dazu bei, die Affekte der Abscheu und Rache in Gärung zu halten – und ihnen die Täterin wie ihre Genossen preiszugeben.

Dass die beiden besprochenen Billett-Inschriften nicht authentisch sind, stützt diesen Befund. Die wohltätige Spende an die Witwe ist eine Erfindung Davids.¹⁵³ Und das Billett der Corday hat Marat nie in Händen gehalten; es wurde erst nach der Tat bei der Täterin gefunden und weist einen abweichenden Wortlaut auf. Sogar im *Moniteur* vom 16. Juli 1793, im Bericht des Abgeordneten Chabot, von dem schon die Rede war, konnte man das nachlesen. Hatte die Corday in ihrem ersten Billett ausdrücklich Mitteilungen über das Komplott von Caen versprochen, so bezieht sich das zweite Billett noch einmal darauf und schließt mit dem Satz: »Il me suffit de vous faire voir que je suis malheureuse, pour avoir droit à votre estime.«¹⁵⁴ David verkürzt das Billett auf diesen Satz, lässt dabei den Ausdruck *estime* fallen und ersetzt ihn auf eigene Faust durch den Begriff *bienveillance*. Damit spielt er die Situation ins Sentimental-Menschliche hinüber – so als träfen lediglich eine (heuchlerische) Unglückliche und ein (getäuschter) Menschenfreund aufeinander. Obendrein suggeriert das Bild, es handelt sich ja um den letzten Augenblick Marats, »Marat à son dernier soupir«,¹⁵⁵ dass Marat sofort nach dem Erhalt des Billetts den Todesstoß hat hinnehmen müssen, sonst könnte er es nicht mehr in seiner Linken halten. So prallen Mord

151 So schon Sauerländer: Davids *Marat à son dernier soupir* (Anm. 74), S. 70f., der »sentimentale Agitation« und »Aufdringlichkeit der parteiischen Hagiographie« erkennt.

152 Aufmerksame Beobachter haben wiederholt die rektanguläre Struktur des Bildes und deren untergründige Wirkung hervorgehoben. Siehe das Kompositionsschema bei Alpatow: *Der Tod des Marat* (Anm. 66), S. 287; vgl. Traeger: *Der Tod des Marat* (Anm. 68), S. 128–133, der freilich das »Ethos des rechten Winkels« auf die Freimaurerei zurückführen möchte; Herding: *La notion de temporalité* (Anm. 74), S. 429. Vaughan, Weston: *Jacques-Louis David's Marat* (Anm. 74), S. 14.

153 Traeger: *Der Tod des Marat* (Anm. 68), S. 87.

154 *Moniteur*, Bd. 17 (Anm. 11), S. 129.

155 Wildenstein: *Documents complémentaires* (Anm. 14), Nr. 601, S. 66.

und *bienveillance* unmittelbar aufeinander. Chabots Bericht hingegen macht deutlich, dass die Tat erst im Verlauf eines längeren Gesprächs erfolgte, und zwar in dem Augenblick, als Marat den girondistischen Verschwörern mit der Guillotine drohte.¹⁵⁶ Da stand also, um Hegels Wallenstein-Diktum abzuwandeln, Tod gegen Tod, man befand sich im politischen Kampf, im Bürgerkrieg, wie Charlotte Corday selbst glaubte, die ihre Tat für gerechtfertigt hielt, da sie den Bürgerkrieg beenden sollte. David überschreibt und »übermalt« die Motivation der Corday und verwandelt sie mit Hilfe der Inschriften-Manipulation in eine fanatische Ruchlosigkeit, die jede Art von Rache rechtfertigt. Mit anderen Worten: David stellt, unter Einsatz seines überwältigenden malerischen Realismus, ein Arrangement jenseits der protokollierten Realität her, das man nur als propagandistisch bezeichnen kann.

Aber, so würden viele Verehrer des Bildes einwenden, ist da nicht die Christus-Affinität des revolutionären Märtyrers, die »Pietà jacobine«? Das Aperçu, das sich ursprünglich am Zitat des herunterhängenden rechten Arms entzündete, hat inzwischen das ganze Bild erobert: »Marat's pose, the instruments of violence, the inscriptions (!), the plain wood of the upright box, the insistent perpendicular competition order, all evoke Christ's sacrifice without leaving the factual order of secular history.«¹⁵⁷ Geht man noch einen Schritt weiter, dann formen sich die beiden Arme Marats zu einer Gebärde des Erbarmens und zum Gestus der »eucharistischen Überlieferung«, was, auf Rousseau und die revolutionäre Ideologie übertragen, ein neues Sakrament ergibt, das hier erstmals im *Ecce-homo*-Bild zelebriert wird, »das republikanische Sakrament der menschengewordenen Menschlichkeit.«¹⁵⁸ Und ist da nicht, dies alles beglaubigend und ähnliche Kreise ziehend, das Lächeln Marats? Ein Lächeln, das den revolutionären Inbegriff der *bienveillance* und der Menschenliebe auch noch im Tode besiegelt? Ein verzeihendes Lächeln womöglich, vielleicht sogar der Anflug einer »gloire éternelle«, ein Bernini-Lächeln, das Marat in Sphären hebt, die das Jahr 1793 vollends vergessen machen?¹⁵⁹

Wie sich solche Überhöhung mit der harten Dechristianisierungs-Politik der Revolution vereinbaren lässt, die just im Sommer des Jahres einsetzt, bleibt offen.

156 Moniteur, Bd. 17 (Anm. 11), S. 129. Dazu oben S. 94f.

157 Thomas Crow: *Emulation. Making Artists for Revolutionary France*. New Haven and London: Yale Univ. Press 1995, S. 165f. Zur Kritik schon früh Sauerländer: *David's Marat à son dernier soupir* (Anm. 74), S. 76f.

158 Traeger: *Der Tod des Marat* (Anm. 68), S. 163.

159 So Herding: *La notion de temporalité* (Anm. 74), S. 428f.

Appelliert der Maler David an religiöse Bestände in der Seele des Volkes, die der Politiker im gleichen Atemzug zu zertrümmern sucht? Die Adaption christlicher Muster, die der Marat-Kult gelegentlich vornimmt, so die Kreation eines Credo an Marat, spricht ja keineswegs für eine Nachahmung des Vorbildes, sondern für dessen Destruktion. »Ich glaube an Marat, den Allmächtigen Schöpfer der Freiheit und Gleichheit« usf.¹⁶⁰ – da handelt es sich nicht um Säkularisation, vielmehr um Usurpation, eine »feindliche Übernahme«. Auch sehen die euphorischen Deutungen über manche Ungereimtheit hinweg. Fraglich ist schon die Kohärenz der symbolischen Ebene. Gibt es eine *Pietà* ohne *Mater dolorosa*, aber mit einem Lächeln? So nahe wie die christliche liegt denn auch die antike Herleitung der Armhaltung.¹⁶¹ Andere Fragen wirft der realistische Kontext des Bildes auf, das seiner Machart wegen gern in die Nähe der Reportage gerückt wird. Welchen Sitz hat das Lächeln Marats auf der »naturalistischen« Ebene? Wie steht es mit Möglichkeit und Glaubwürdigkeit dieses Lächelns im Augenblick eines jähen und gewaltsamen Sterbens? Oder, noch grundsätzlicher, hat der Maler den einen und einzigen Moment für sein Bild getroffen, der alles enthält und erklärt? »Stimmt« dieser Augenblick? Geht er zwanglos aus der Sukzession der dargestellten Handlung hervor?

Fragen dieser Art, in der David-Forschung nicht üblich, sind für die Weimarerischen Kunstfreunde selbstverständlich. Es sind *Laokoon*-Fragen, die seit Winckelmann und Lessing diskutiert werden – so natürlich auch in Goethes Aufsatz. Deshalb die hartnäckige Sorgfalt, mit der Goethe den richtigen, den einzigartigen Moment der *Laokoon*-Gruppe prüft, den »höchsten darzustellenden Moment«.¹⁶² Denn es gibt nur »Einen Moment des höchsten Interesse«,¹⁶³ und der ist hier getroffen: die eine Figur (der jüngere Sohn) schon wehrlos gemacht, die zweite (der Vater) zwar verletzt, aber wehrhaft, die dritte (der ältere Sohn) noch mit Hoffnung zur Flucht. Ein künstlerisch besserer Augenblick lasse sich, wie Goethe bewundernd festhält, nicht finden. Die folgende Überlegung gibt einen Eindruck von Goethes methodisch geschultem Vorgehen:

160 Zit. nach Traeger: Der Tod des Marat (Anm. 68), S. 81.

161 Zur Heimtragung des Meleager als Vorbild: Sauerländer: *David's Marat à son dernier soupir* (Anm. 74), S. 74; Traeger: Der Tod des Marat (Anm. 68), S. 66–68.

162 P I.1, S. 3; vgl. MA 4.2, S. 74. Zu Begriff und Sache Norbert Christian Wolf: »Fruchtbarer Augenblick« – »prägnanter Moment«: Zur medienpezifischen Funktion einer ästhetischen Kategorie in Aufklärung und Klassik (Lessing, Goethe). In: Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings. Hg. von Peter-André Alt, Alexander Košenina, Hartmut Reinhardt, Wolfgang Riedel. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 373–404.

163 P I.1, S. 15; vgl. MA 4.2, S. 85.

Denken wir nun die Handlung vom Anfang herauf und erkennen, daß sie gegenwärtig auf dem höchsten Punct steht, so werden wir, wenn wir die nächstfolgenden und fernern Momente bedenken, sogleich gewahr werden, daß sich die ganze Gruppe verändern muß, und daß kein Augenblick gefunden werden kann, der diesem an Kunstwerth gleich sey.

Folgt, für jede Figur, das Abwägen anderer Möglichkeiten, die allesamt in die Irre führen würden.¹⁶⁴ So übt der ›höchste Moment‹ ein strenges, doch glückliches Regiment aus. Er hält die Handlungsfolge an einem Punkt an, von dem aus der Vorgang in seiner sinnlichen und geistigen Form überschaubar wird und einleuchtet. Die Integration kann, wie in diesem Falle, durch gestufte Anordnung verschiedener Handlungselemente erreicht werden. Unabdingbar aber ist das Prinzip der Kontinuität. Die selbstbestimmte Geschlossenheit (›Autonomie‹) des Gegenstandes duldet keine Lücken, Sprünge, Willkürlichkeiten. Zur künstlerischen Evidenz gehört deshalb auch die Verbindung der Wirkung mit ihrer Ursache. »Es ist also dieses ein Hauptsatz: der Künstler hat uns eine sinnliche Wirkung dargestellt, er zeigt uns auch die Ursache.«¹⁶⁵ Und so geschieht es hier: der Schlangenbiss, richtig lokalisiert und diagnostiziert, ist der Ursprung des *Laokoon*-Augenblicks und bürgt für dessen Evidenz. Der Todesbiss wird zum »Lebenspunct« des Kunstwerks.¹⁶⁶

Wie schon die Forderung nach sinnlicher Geschlossenheit und Autonomie des künstlerischen Gegenstandes, so ist auch das Postulat der Sukzession hilfreich für die Analyse von Davids *La Mort de Marat* – auch und gerade dann, wenn es unbeachtet bleibt. Hält man sich an die Weimarer Maßgabe, dann kommt das Lächeln Marats im Todesaugenblick aus dem Nichts. Keine Kontinuität verbindet es mit der Situation, in der gerade der Todesstoß stattgefunden hat, oder mit einer der beteiligten Personen, der Täterin oder der sofort herbeieilenden Lebensgefährtin, mit irgendeiner Zeit- und Ereignisreihe, die der dargestellte Moment abschließt. Ist Marat schon tot oder noch nicht? Nicht einmal darüber herrscht Klarheit. Jetzt erst nimmt man wahr, dass die Lücke zwischen tödlichem Stoß und dargestelltem *dernier soupir* überdehnt ist und nicht ›stimmt,

164 P I.1, S. 15; vgl. MA 4.2, S. 85f.

165 P I.1, S. 10; vgl. MA 4.2, S. 82.

166 Nach der schönen Formulierung von Dönike: Pathos, Ausdruck und Bewegung (Anm. 88), S. 102. Der Ausdruck »Lebenspunct«: Goethe an Meyer, 14.7.1797 (GMB II, S. 6): »[...] ob Sie glauben, daß ich das Kunstwerk [den *Laokoon*] richtig gefaßt und den eigentlichen Lebenspunct des Dargestellten wahrhaft angegeben habe.« In der bestechend klaren *Laokoon*-Darstellung Dönikes findet sich allerdings auch ein deutlicher Zweifel an Goethes Deutung, die den Schrecken des Mythos gezielt ausschalte (S. 111).

dass die Einsamkeit des Sterbenden gestellt ist – und dass sein Lächeln keine sichtbare Ursache und keinen bildinternen Adressaten hat. Was realistisch nicht stimmig ist, kann dies in symbolischer (oder allegorischer) Wahrnehmung sehr wohl sein.¹⁶⁷ Das ändert freilich nichts an dem Befund. Das Lächeln Marats ist dem Bild von außen eingefügt, ein allegorisch-signifikantes Implantat, das im Dienste einer Funktion steht. Die Aufmerksamkeit für das Phänomen ist in der Forschung selten. Von der triumphalistischen Deutung Klaus Herdings war schon die Rede. Eine ganz andere Wahrnehmung hat Alpatow: Marats »herabhängender Kopf in Verbindung mit einem qualvollen Lächeln zeigt den Schmerz des Todeskampfs«.¹⁶⁸ Jörg Traeger, auf dem Mittelweg, spricht von einem »letzten Lächeln des Wohltäters«, von dem »Lächeln der *bienveillance*«; die Verteilung von Licht- und Schattenzonen in der einen Gesichtshälfte lasse freilich den Ausdruck »in der Schweb[e . . .] zwischen verhaltener Enttäuschung und angedeuter Beseligung«.¹⁶⁹

Nebenbei bemerkt: der Maler David wusste sehr genau, wie das Gesicht von Sterbenden aussieht. Die hässliche Anekdote aus den Tagen der Septembermorde ist auch Georg Büchner aufgefallen; mit leisem Abscheu lässt er seinen Danton sagen: »Und die Künstler gehn mit der Natur um wie David, der im September die Gemordeten, wie sie aus der Force auf die Gasse geworfen wurden, kaltblütig zeichnete und sagte: ich erhasche die letzten Zuckungen des Lebens

167 »Unstimmigkeiten« (ohne sie so zu nennen) hat auch Thomas W. Gachtgens (Anm. 74), S. 194, festgestellt: »Marat erscheint auf wirklichkeitsgetreue Art im Moment des gerade eintretenden Todes begriffen und schon gleichzeitig aufgebahrt und dem Betrachter dargeboten. Bei längerer Betrachtung erst erkennt man die Inszenierung, erkennt man den Regisseur. Ist Marat schon tot? Oder stirbt er gerade? Der Kopf eines Toten wäre wohl herab oder nach hinten gesunken. Der Tote hätte wohl auch nicht mehr das Blatt und die Feder halten können.« David, so die Folgerung, habe den Eindruck des Momentanen vermeiden und »den Ausdruck des Statischen und Unveränderlichen« bewirken wollen. Auch Vaughan (Anm. 74, S. 16f.) fällt auf, dass allem Realismus zum Trotz die Vorgänge vorher und nachher ausgeblendet werden. Klaus Herding (La notion de temporalité chez David, Anm. 74), der Lessings *Laokoon* anführt und ebenfalls Störungen und Lücken in der »processualité« beobachtet, erklärt dies mit zwei Zeitdimensionen und damit auch zwei Adressatengruppen für das Gemälde, einer esoterischen (Konvent und Jakobiner) und einer exoterischen (Volk bzw. Sansculotten). Andere Komplikationen, die sich einer gezwungenen »logique spirituelle« verdanken, bei Traeger: *La Mort de Marat et la religion civile* (Anm. 74), S. 406ff.

168 Alpatow: *Der Tod des Marat* (Anm. 66), S. 286.

169 Traeger: *Der Tod des Marat* (Anm. 68), S. 152. Die »unverzügliche Schnelligkeit«, die die Ikonologen diesem Lächeln zuerkennen, ersetzt hier die realistische Glaubwürdigkeit.

in dießen Bösewichtern.«¹⁷⁰ Das ist quellengetreu und wurde auch im Prozess gegen David vorgebracht. Zwischen dem Abgeordneten Reboul, der ihn beim Zeichnen von Sterbenden antrifft, und David soll es folgenden Wortwechsel gegeben haben: »Que faite-vous là? – Je saisis les derniers mouvements de la nature dans ces scélérats. – Allez, vous me faites horreur.«¹⁷¹ Man kann kaum daran zweifeln, kaltblütig in der Tat hat sich David am 2. und 3. September 1792 vor dem Gefängnis *La Force* verhalten und geäußert. Das waren die grauenhaftesten Tage der Revolution. Da gab es kein Lächeln. Übrigens zeigen auch die Totenmaske Marats und der von David gezeichnete Kopf des toten Marat keinerlei Lächeln (Abb. 7).¹⁷²

Das Lächeln des sterbenden Marat auf Davids Gemälde ist aus der protokollierten Realität nicht zu erklären. Es kommt von außen und hat einen propagandistischen Sonderstatus. Die Herkunft ist klar. Es gehört, wie Traeger zutreffend gesehen hat, zum allegorischen Hof der *bienveillance*, die schon auf dem (unterschobenen) Billett der Corday das Bild Marats modelliert, jener *bien-*

170 Georg Büchner: Danton's Tod. Marburger Ausgabe. Bd. 3.2. Bearb. von Burghard Dedner und Thomas Michael Mayer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2000, S. 37.

171 Wildenstein: Documents complémentaires (Anm. 14), Nr. 359, S. 42 und Nr. 1204, S. 133. Vgl. auch Georg Büchner: Danton's Tod. Marburger Ausgabe. Bd. 3.4. Erläuterungen. Bearb. von Burghard Dedner u.a. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2000, S. 131. Mit persönlichen Bekenntnissen vermischte Bemerkungen zur Quellenlage bei Martin Selge: Kaltblütig. Jacques-Louis David aus der Sicht von Büchners Danton. In: Zweites Internationales Georg Büchner Symposium 1987. Referate. Hg. von Burghard Dedner, Günter Oesterle. Frankfurt/M.: Anton Hain 1990, S. 245–264. – Schon die Zeichnungen der nach dem Bastille-Sturm abgeschnittenen und auf Piken gesteckten Köpfe werden David zugeschrieben; vgl. Michel Vovelle: La Révolution Française. Images et récit 1789–1799. Bd. 1. Paris: Éditions Messidor 1986, S. 159, 186, 188. – David rückt damit in das topische Feld ruchloser Künstler ein, das Jean Paul in der *Geschichte meiner Vorrede zur zweiten Auflage des Quintus Fixlein* (1796) entwirft: »Der formlose Former vor mir achtet am ganzen Universum nichts, als daß es ihm sitzen kann – er würde wie ein Parrhasius und jener Italiener [Michelangelo!, H.-J. S.] Menschen foltern, um nach den Studien und Vorrissen ihres Schmerzes einen Prometheus und eine Kreuzigung zu malen – der Tod eines Söhnchens ist ihm nicht unerwünscht, weil die Asche des Kleinen in der Rolle einer Elektra einem Polus weiter hilft als drei Komödienproben [...]«. Jean Paul: Werke. Bd. 4. Hg. von Norbert Miller. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1967, S. 28f. In dem apostrophierten Kunstrat Fraischdörfer, der unterwegs ist, »um von einem Dache oder Berge irgendeiner zu hoffenden Hauptschlacht zuzusehen« (S. 20), möchte Jean Paul den Weimarer Heinrich Meyer und mit ihm den »kalten« Weimarer Klassizismus aufs Korn nehmen – wohl doch eine Fehleinschätzung, wie sich aus unserer Perspektive zeigt.

172 Vgl. Schnapper: Jacques-Louis David 1748–1825 (Anm. 67), Nr. 119, und Traeger: Der Tod des Marat (Anm. 68), S. 167–170.

veillance, die ihn das Leben kostete, und forciert die Wirkung dieses unerhörten Vorgangs. Marats Lächeln nimmt die Botschaft der »Inschriften« auf und gibt ihr den stärksten Effekt. Was der *Ami du peuple*, Inbegriff der Menschenliebe, noch in seinem letzten Augenblick seinen Betrachtern, also dem Volk, spendet, kehrt als Empathie zu ihm zurück, um sogleich in Rache gegen die Mörder und die Feinde der Revolution umzuschlagen. So darf man sich den Emotionstransfer vorstellen, in den der Betrachter verwickelt wird. Das entscheidende Stichwort dafür hat schon Warren Roberts genannt. Es heißt Mitleid.

David portrays violence so graphically, not only for the reason that he gives in his written accounts, to inspire patriotic virtue, but to inspire pity. Pity is the key that would open the door of loyalty to the Revolution; and that pity emerges from a deep reservoir of feeling within David himself.¹⁷³

Mitleid ist die erste Reaktion, aber Rache die zweite. Wer nur die erste wahrnimmt, verkürzt die affektische Dynamik, die das Bild freisetzt. Erst diese Dynamik verschafft der Auslegung des Bildes den Anschluss an die dramatischen Zustände der Sommer- und Herbstmonate des Jahres 1793, die manche Deuter aus dem Blickfeld zu verlieren scheinen – so als sei die Revolution ein unaufhaltsam fortschreitendes Verfassungsgeschehen, dem sich auch Davids Gemälde mit einer »Bildphilosophie« der »Vergebung« einfüge,¹⁷⁴ und nicht, seit der »zweiten Revolution« von 1792, doch auch, wenn nicht vorwiegend eine Serie von zunehmend blutigen Ereignissen, die sich von der Macht aller Akteure kaum noch beherrschen lassen. Die Entstehung von Davids Epitaph verläuft, wie wir gesehen haben, parallel zur Vernichtung der Gironde. Forderungen nach Rache und Vergeltung, die sofort nach dem Attentat an Marat laut werden, begleiten *La Mort de Marat*, schrill zu Beginn und immer noch obstinat, als David sein Bild abliefert. Von der Menge auf der *rue des Cordeliers* vor Marats Wohnung heißt es: »Quelques femmes étaient si affectées que, dans leur désespoir, elles juraient de mettre en pièces, de dévorer les membres de la scélérate qui a ravi au peuple son meilleur ami.«¹⁷⁵ Charlotte Corday selbst glaubte, dass man ihren Kopf durch Paris tragen werde.¹⁷⁶ Ein Sektionsredner vor dem Konvent: »Le supplice le plus affreux n'est

173 Roberts: Jacques-Louis David, *Revolutionary Artist* (Anm. 65), S. 84.

174 So Traeger: *Der Tod des Marat* (Anm. 68), S. 152.

175 Zitiert nach Guilhaumou: *La mort de Marat* (Anm. 68), S. 30.

176 Charlotte Corday in einer bei ihr gefundenen *Adresse aux Français*, abgedruckt ebd., S. 152–154, hier S. 153. Sie denkt dabei vermutlich an die Princesse de Lamballe, die am 3. September 1792

pas assez pour venger la nation d'un aussi énorme attentat.«¹⁷⁷ Ein Pamphlet: »Sans-culottes, mes amis, vengeons, vengeons la mort d'un de mes amis, un montagnard; que dès demain la tête de cette femme parricide tombe sous le glaive de la loi; que la guillotine soit permanente.«¹⁷⁸ Ein Redner bei der Bestattung: »Marat n'est point mort [...]. Son ombre courroucée va s'attaquer au sanctuaire de vos lois, et ne pas le quitter qu'il ne soit totalement purgé des intrigants et des royalistes qui l'infestent«.¹⁷⁹ Die Zeugnisse ließen sich leicht vermehren. Und so erklärt dann der Maler David bei der Übergabe seines Bildes im Konvent, dass er der Stimme des Volkes gefolgt sei: »David! saisis tes pinceaux, s'écria-t-il [le peuple], venge notre ami, venge Marat [...]. J'ai entendu la voix du peuple, j'ai obéi.«¹⁸⁰

Die schlichten Verse eines Sansculotten führen vor, wie Mitleid und Rache ineinandergreifen:

Peuple, Marat est mort: l'amant de la patrie,
Ton ami, ton soutien, l'espoir de l'affligé,
Est tombé sous les coups d'une horde flétrie,
Pleure, mais souviens-toi qu'il doit être vengé.¹⁸¹

Dass hier außerordentlich komplexe Vorgänge der revolutionären Mentalität zum Vorschein und zum Zuge kommen, hat schon Michelet bemerkt. Das Mitleid, in der deutschen Philosophie der Zeit gern als aus Lust und Unlust »gemischte Empfindung« verstanden und empfindsam gedämpft, spielt dabei eine wichtige, wenn nicht die Hauptrolle. So spricht Michelet von einer Mitleids-Krankheit, der neuen Krankheit eines Mitleids-Wahns, die große revolutionäre Seelen förmlich zugrunde gerichtet habe. Das Eigentümliche an ihr: Sie schlägt bei höchster Anspannung in ihr Gegenteil um und wird zu einem nicht nur tä-

dieses Schicksal erlitt. Zum entsprechenden Ritual der großen *journées* vgl. Schings: *Revolutionsetüden* (Anm. 12), S. 154–167.

177 *Moniteur*, Bd. 17 (Anm. 11), S. 127. Vgl. oben S. 94f.

178 Zitiert nach Guilhaumou: *La mort de Marat* (Anm. 68), S. 48. Ähnlich das Flugblatt in: *Revolution im Zeugenstand. Frankreich 1789–1799*. Hg. von Walter Markov. 2 Bde. Leipzig: Reclam 1982, Bd. 2, S. 460–463. Guilhaumou erklärt (S. 49): »L'appel à la vengeance est bien le leitmotiv de l'opinion publique au lendemain de la mort de Marat.«

179 Zit. nach Guilhaumou: *La mort de Marat* (Anm. 68), S. 67.

180 Wildenstein: *Documents complémentaires* (Anm. 14), Nr. 674, S. 71; Traeger: *Der Tod des Marat* (Anm. 68), S. 8, stellt diesen Satz seinem Buch als Motto voran – verkürzt freilich um den Passus, der zur Rache aufruft.

181 Guilhaumou: *La mort de Marat* (Anm. 68), S. 30.

tigen, sondern gewalttätigen Mitleid. So habe es Chaliar befallen, den Märtyrer von Lyon, den »Heiligen der Schreckensherrschaft«, oder auch Babeuf und nicht zuletzt den »wilden Menschenfreund« Marat, »den man unablässig zur Ader ließ und der nur noch Blut sah«. ¹⁸² Selbst mörderische Massen zeigen in Ausnahmesituationen das Phänomen. So wird im Blick auf die Septembermassaker von den bizarrsten Gefühlsumschwüngen berichtet – Mörder konnten sich jäh in einführende Mitmenschen verwandeln und, umgekehrt, schlichte Bürger in unbarmherzige Schlächter. ¹⁸³ *Terreur* als Exzess des Mitleids? Hannah Arendt hat diese Spur in einem wichtigen, leider zu wenig beachteten Kapitel ihres Revolutionsbuches aufgenommen. Robespierre erscheint auch dabei als Schüler Rousseaus, der die Tugend des Mitleids an ein unendliches, grenz- und maßloses Gefühl ausgeliefert habe; »immer wieder war es die Maßlosigkeit ihrer Emotionen, welche die Revolutionäre so seltsam unempfindlich für das faktisch Reale und vor allem für die Wirklichkeit von Menschen machte, die für die Sache oder den Gang der Geschichte zu opfern sie immer bereit waren.« ¹⁸⁴

Dauids *La Mort de Marat* gehört in solche Zusammenhänge – und deshalb in den Pariser Konvent und die Gerichtssäle der Revolution, nicht aber in die königlichen Museen zu Brüssel. ¹⁸⁵ Die Nähe von republikanischer Tugend und Terror, Signum des *An II*, ist dem Bild eingeschrieben, sie lauert in dessen Unstimmigkeiten. Hier jedenfalls gilt uneingeschränkt, dass die Kunst »aus dem Leben, aus der Zeit, aus dem Wirklichen hervorgeht, damit eins ausmacht und darein zurückfließt«; ¹⁸⁶ hier regiert die »Coalition« der Kunst mit der Wirklichkeit. Da lohnt noch einmal der Blick auf die Weimarer Kunstfreunde, auf ihren *Laokoon* und die Vorteile, die die Geste der »Separation« und das Vertrauen auf Autono-

182 Jules Michelet: Geschichte der Französischen Revolution. Bearb. u. hg. von Friedrich M. Kirchsien. Nach der Übersetzung von Richard Kühn. 5 Bde., Wien, Hamburg, Zürich: Gutenberg-Verlag o. J., Bd. 5, S. 190f.; nur Sauerländer: Dauids *Marat à son dernier soupir* (Anm. 74), S. 80, hat Michelets Befund herangezogen.

183 Vgl. die ausführliche Schilderung der Massaker bei Michelet: *Histoire de la Révolution française* (Anm. 146), Bd. 1, S. 1071ff.

184 Hannah Arendt: *Über die Revolution*. München: Piper ³1992, S. 115.

185 Dass der Marat-Kult vielleicht noch lebendig ist, zeigt folgende Äußerung: »Für viele, nicht nur Franzosen, dürfte dieses Bild eines der größten der Weltmalerei überhaupt sein. Freilich muß man eine gewisse, aus anarchischem Grund genährte Sympathie für den *ami du peuple* haben. Jeder aber, der sie in sich fühlt, sollte wenigstens einmal in seinem Leben zu diesem einzigen Heiligenbild der großen Französischen Revolution nach Brüssel in die *Musées Royaux des Beaux-Arts* pilgern, um sich vom Geist beider Männer anrühren zu lassen.« Selge: Kaltblütig (Anm. 171), S. 261.

186 Vgl. Schillers Brief an Herder vom 4.11.1795, oben S. 14.

mie der Kunst und ästhetische Erziehung womöglich mit sich bringen. Ob man von einer List der ästhetischen Vernunft sprechen will oder von einer bestimmten Negation der Weimarer – das Autonomie-Postulat des Sichselbstaussprechens hält den Dämon der Politik und des unbedingten Parteienkampfes auf Distanz. Es schafft eine Zone der Freiheit, in der sich das Kunstwerk »aussprechen« und entfalten kann. Jede Lebensregung gilt, selbst *in extremis* kommen »Anmuth« und »Schönheit« zum Vorschein.¹⁸⁷ Todespathos wird in Schach gehalten und kathartisch umgeformt. Indem das Werk alle Kunstbedingungen glücklich erfüllt, versteht es »die leidenschaftlichen Ausbrüche der menschlichen Natur, in der Kunstnachahmung, zu mäßigen und zu bändigen«.¹⁸⁸ »Gedenke zu leben« – allenthalben, selbst in unscheinbaren Details, macht sich auch hier jener *cantus firmus* geltend, der Goethes Werk durchzieht und die ästhetische Humanität der Weimarer Klassik trägt. Goethes Deutung richtet sich gegen den modernen Pathetiker Aloys Hirt, der den passionalen Exzess sucht, eine Variante jenes »tragischen Pessimismus der Antike«, den Aby Warburg im *Laokoon* erblicken wird.¹⁸⁹ Sie steht aber auch gegen den aggressiven Totenkult der Revolution, den Davids *Marat* kaum verdeckt und beispielhaft verkörpert.

Manchmal blitzt bei den Weimarischen Kunstfreunden der Hintergrund auf, den wir experimentell an sie herangeführt haben, gibt es ein Wetterleuchten der Revolution. Der Bericht über die Weimarer Kunstaussstellung von 1801 unterzieht das Lucretia-Bildnis des jungen Robert Langer aus Düsseldorf einer ungewöhnlich eingehenden Kritik. Niemand könne dem Werk, so heißt es da, die verwickelte Geschichte einer unschuldig-schuldigen Heldin ablesen, obendrein noch die »Umwälzung einer alten Staatsform« und das »Entstehen einer neuen« – das alles bleibe »völlig undarstellbar«. Weiter heißt es:

Was demungeachtet seit ein Paar Jahrzehnden so manchen zur Wahl und Bearbeitung dieses Gegenstandes veranlaßt zu haben scheint, ist das Pathetische, daß Leidenschaften in der mächtigsten Bewegung, Blut und Tod vorzustellen sind. Ferner bieten sich bedeutende Charaktere, von kräftigen, abgehärteten, männlichen Naturen, im Gegensatz mit zarten, duldenden Weibern an. Die Beleuchtung wird kräftig, selbst etwas düster gefodert, daß, wenn es in der Kunst nur auf Gegensätze, auf malerischen Effekt ankäme,

187 P I.1, S. 5; vgl. MA 4.2, S. 77f.

188 P I.1, S. 17; vgl. MA 4.2, S. 86f.

189 Aby Warburg: A Lecture on Serpent Ritual. In: Journal of the Warburg Institute 2 (1938–1939), S. 277–292, hier S. 288. Zu Hirt vgl. Wolf: »Fruchtbarer Augenblick« (Anm. 162), S. 383–385; Dönike: Pathos, Ausdruck und Bewegung (Anm. 88), S. 100ff.

allerdings wenig einzuwenden wäre. Allein das Selbstständige der bildenden Kunst und die daraus entspringende Forderung, daß ein Kunstwerk in sich selbst wo möglich abgeschlossen sein solle, ist höher, und deren Erfüllung wünschenswerter.¹⁹⁰

Die Forderung nach Autonomie bleibt das Maß. Der Hinweis auf die »seit ein Paar Jahrzehnden« herrschende Vorliebe für »Blut und Tod« ist ebensowenig missverständlich wie die Skizze des dazugehörigen Bildtypus – gemeint sind die französischen Vorgänge und deren Maler, Jacques-Louis David. Robert Langer war 1799 nach Paris gereist und hatte bei David studiert.

190 Weimarische Kunstaussstellung vom Jahre 1801 und Preisaufgaben für das Jahr 1802 (MA 6.2, S. 483f.).

Bildverlust oder Die Fallstricke der Operativität

AUTONOMIE UND KULTURALITÄT DER KUNST IN DEN *Propyläen*

Dass sich die *Propyläen* »so wenig als möglich vom klassischen Boden entfernen«¹ wollen, wird dem aufmerksamen Leser nicht erst dann klar, wenn er zu Beginn der *Einleitung* mit diesem programmatischen Vorsatz konfrontiert wird. Denn die von Goethe nicht einfach herausgegebene, sondern auch mit einigem kunststrategischen Kalkül lancierte ›periodische Schrift‹ weist schon durch ihren Titel² nachdrücklich auf den Fluchtpunkt der gesamten Unternehmung hin: Indem bereits ihr Name auf die Vorhalle und zugleich metonymisch auf den dahinterliegenden heiligen Bereich der Akropolis in Athen Bezug nimmt, wird nicht nur emphatisch die klassizistische Grundorientierung des Projekts zum Ausdruck gebracht, sondern die Kunstzeitschrift auch selbst als Tor entworfen,³

1 [Goethe:] *Einleitung*, P I.1, S. IV.

2 Goethe hat sich gegen Schillers Vorschlag, die Zeitschrift »Der Künstler« zu nennen, für Meyers Titel entschieden: »Meyer, der schönstens grüßt, ist mehr für den Titel *Propyläen* als für den *Ihri-gen*.« (Goethe an Schiller, [28.6.]1798, WA IV 13, S. 197).

3 Zu dieser Gedankenfigur vgl. auch Peter J. Burgard: *Idioms of Uncertainty. Goethe and the Essay*. University Park: Pennsylvania State University Press 1992, S. 27–36. Trotz der vorsorglichen Bemerkung, dass sich die Zeitschrift nicht anmaßen wolle, »ein solches Werk der Kunst und Pracht hier selbst aufzuführen« (P I.1, S. III), beschreibt Goethe den systemischen Ort und die Funktion der *Propyläen* unter Zuhilfenahme von Attributen, die traditionell auch zur Beschreibung der Athener *Propyläen* dienten. Bereits in diesem einleitenden Spiel mit seinen möglichen Signifikaten nimmt der Titel die Doppelgestalt *Propyläen/Propyläen* an, indem er stets auch auf die kulturelle Semantik des zerstörten griechischen Bauwerks verweist. Darin ist – trotz aller Beteuerung, mit der Zeitschrift selbst kein prachtvolles Kunstwerk schaffen zu wollen – sicherlich ein wesentlicher Grund dafür zu suchen, dass die *Propyläen* bereits von Zeitgenossen in metaphorische Beziehung zu der berühmten Athener Säulenhalle gesetzt worden sind. Karl Ludwig Knebel, der von Goethe regelmäßig noch vor Erscheinen des jeweils neuen Heftes mit Aushängebogen versorgt worden war, bedient sich schon bald des Bildbereichs antiker Architektur. Aus Anlass der Übersendung einiger Bogen zum dritten Stück der *Propyläen* schreibt Knebel am 19.3.1799 an Goethe über die Zeitschrift: »Es ist nicht nur ein Spaziergang unter Vorsäulen, es ist ein schöner antiker Marmortempel selbst.« (Briefwechsel zwischen Goethe und Knebel. 1774–1832. 2 Bde. Hg. von [Gottschalk Eduard] Guhrauer. Bd. 1. Leipzig: Brockhaus 1851, S. 206) Knapp drei Monate später, am 17.6.1799, setzt er die Zeitschrift erneut ins architektonische Bild: »Nimm eben jetzt noch meinen herzlichen Dank für das letzte schöne Stück der *Propyläen*! [...] Diese Säulen ragen freilich etwas sehr über den Geist unsrer gegenwärtigen Kunstverwandten hervor«

das den profanen Bereich des »Welt- und Geschäftsleben[s]«⁴ zu einem »heiligen« Raum hin öffnet,⁵ der als Refugium der Kunst, gleichsam als artistischer *hortus conclusus* figuriert. Zwar bleibt an dieser Stelle unausgesprochen, doch zeichnet sich im Erscheinungsverlauf immer deutlicher ab, dass dem Blick, der durch das Perspektiv jener zeitgenössisch beinahe hypertroph mit kultureller Semantik aufgeladenen Säulenhalle gewonnen werden kann,⁶ vor allem solche Artefakte alter und neuer Kunst begegnen werden, die auch zur theoretischen Eingliederung in das um 1800 durch die *Propyläen* repräsentierte, »klassizistische« System von Kunstmaximen fähig sind.⁷ In anderen Worten: Wer seinen Beobachtungsposten

(ebd., S. 210). Knebel assoziiert die Zeitschrift in seinen Briefen nicht nur mit dem titelgebenden Bauwerk und insbesondere mit dessen himmelstrebender Säulenarchitektur, sondern transzendiert diesen Vergleich sogar noch, indem er die *Propyläen* bereits selbst als heiligen Bereich jenseits der Vorhalle apostrophiert.

4 P I.1, S. VIII.

5 Die *Propyläen/Propyläen* werden von Goethe selbst als Schwelle entworfen, die nicht nur das Innere vom Äußeren trennt, sondern ihren Platz »zwischen dem Heiligen und Gemeinen« einnimmt (P I.1, S. III). Wie Ernst Osterkamp bemerkt, verortet sich die Zeitschrift damit in einem »Zwischenraum: auf dem Weg zur Erkenntnis von Kunst und Natur und auf dem Weg zur künstlerischen Vollendung« (Ernst Osterkamp: [Art.] *Schriften zur Kunst*. In: *Goethe-Handbuch*. Supplemente, Bd. 3: Kunst. Hg. von Andreas Beyer und Ernst Osterkamp. Stuttgart, Weimar: Metzler 2011, S. 267–277, hier S. 270).

6 Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts sind die Athener Propyläen, im Gefolge eines allgemein gesteigerten Interesses für die architektonischen Reste der griechischen Antike, durch Reiseberichte und archäologische Darstellungen auch in Mittel- und Westeuropa verstärkt wahrgenommen worden. Nicht zuletzt weil sie aus der Zeit der kulturellen Blüte unter Perikles stammen, glaubte etwa Christian Ludwig Stieglitz, dass es sich bei den Propyläen und dem Parthenon um »zwey Gebäude« handle, »welche die größten Meisterstücke der Kunst genennet zu werden verdienen.« (Christian Ludwig Stieglitz: *Baukunst der Alten*. Leipzig: Dyk 1792, S. 224) Die Wertschätzung ging so weit, dass die marmorne Säulenhalle bisweilen zum monumentalen Ausdruck griechischer Kunstprinzipien überhaupt stilisiert wurde. So erwecke bereits »[d]er erste Anblick des Werks, selbst in so kleiner Nachbildung, [...] den Begriff [sic] einfacher Erhabenheit, diesen Stempel aller altgriechischen Werke.« ([Anonymus:] *Die Propyläen des Perikles in Athen, und das Brandenburger Thor in Berlin*. In: *Der Torso. Eine Zeitschrift der alten und neuen Kunst gewidmet von [Carl Daniel Friedrich] Bach und [Carl Friedrich] Benkowitz*. Erster Band, zweites Heft. Breslau: Wilhelm Gottlieb Korn 1796, S. 76–78, hier S. 76) Dieser Status lässt die Propyläen am Ende des 18. Jahrhunderts zum architektonischen Vorbild vieler Gebäude bis hin zu Aufbahnhallen und Leichenhäusern werden, vgl. Jacob Atzel: *Ueber Leichenhäuser vorzüglich als Gegenstände der schönen Baukunst betrachtet*. Stuttgart: Johann Benedikt Metzler 1796, S. 66.

7 Ohne seine Haltung zu diesem Zeitpunkt selbst als »klassisch« oder »klassizistisch« zu bezeichnen, orientiert sich Goethe wesentlich an einem aus antiken Werken abgeleiteten Kunstideal. In den *Propyläen* formuliert er im Anschluss an die Kernidee von *Einfache Nachahmung der Natur, Ma-*

im Durchgangsraum der Propyläen⁸ bezieht, der sieht – in welche Richtung er sich auch wendet – nichts anderes, als den Tempelbezirk auf der einen und die attische Polis auf der anderen Seite. An beiden Rändern dieser architektonischen wie symbolischen Schwelle dominieren somit – wenn auch qualitativ hierarchisiert – ›klassische‹ Formen, während eigentlich ›Barbarisches‹ von hier aus nur in verschwommener Ferne wahrgenommen werden kann. Wenn daher in den Beiträgen der Zeitschrift allgemein von ›Kunst‹ die Rede ist, dann bezeichnet dieser Kollektivsingulär zunächst nur jene mehr oder weniger scharf umgrenzte Gruppe von Einzelwerken, die im Verhältnis zumindest basaler Konformität zu der im 18. Jahrhundert sukzessive entworfenen Vorstellung von ›Antike‹⁹ und der von den Mitarbeitern der *Propyläen* in spezifischer Weise vertretenen Programmatik ästhetischer ›Klassizität‹ stehen.¹⁰ Die Zeitschrift lenkt somit ihren aus

nier, Styl (1789) ein zugleich auf geistige Idealität und sinnliche Individualität des dargestellten Gegenstandes zielendes ästhetisches Programm. Der Künstler soll demnach »sowohl in die Tiefe der Gegenstände, als in die Tiefe seines eignen Gemüths« dringen, um auf diese Weise »in seinen Werken nicht bloß etwas leicht- und oberflächlich wirkendes, sondern, wetteifernd mit der Natur, etwas geistlich-organisches hervorzubringen, und seinem Kunstwerk einen solchen Gehalt, eine solche Form zu geben, wodurch es natürlich zugleich und übernatürlich erscheint.« (P I.1, S. XII) Wiederholt knüpfen diese Überlegungen auch an die von Karl Philipp Moritz in Anschluss an Mendelssohn formulierte Betrachtungsweise des Kunstwerks als ein »in sich selbst Vollendetes« an (Karl Philipp Moritz: Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten. An Herrn Moses Mendelssohn. In: Berlinische Monatsschrift 5 [1785], S. 225–236, hier S. 226 [Hervorhebung im Original]; vgl. auch P I.1, S. 64).

- 8 Hiermit ist, analog zu Goethes doppelstimmiger Benennung, sowohl der textuelle Raum der Zeitschrift als auch das Bauwerk als Gesprächsort in der Doppelgestalt Propyläen/*Propyläen* gemeint, vgl. Anm. 3 und P I.1, S. III f.
- 9 Vgl. dazu auch Meyers kurzen, als Vorwort zu seiner *Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen und Römern* eingeschalteten Aufsatz »Zur Verständigung mit dem Leser«, in dem er schreibt: »Viele, ja unstreitig alle Völker, haben nach dem Grade ihres Culturzustandes mit mehr oder minderem Gelingen, Bilder verfertigt; doch, was wir im allerstrengsten Sinne die Kunst nennen, das höhere schönere Bilden, war und blieb in der alten Welt der Griechen ausschließliches Eigentum.« ([Johann Heinrich Meyer:] *Heinrich Meyer's Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen von ihrem Ursprunge bis zum höchsten Flor.* 2 Bde. Dresden: Walther 1824, Bd. 1, S. IX) Diese Vorstellung einer »wahr[e], ächte[n] Kunst« (ebd.) blieb für die Weimarerischen Kunstfreunde der Maßstab noch für die Werke des ausgehenden 18. Jahrhunderts.
- 10 Dieses Programm zielt letztlich auf ›Vollendung‹ der künstlerischen Formen, vgl. Osterkamp: *Schriften zur Kunst* (Anm. 5), S. 270. In diesem Sinne schreibt Goethe am 13. März 1791 an Meyer: »Auf einen Canon männlicher und weiblicher Proportion loszuarbeiten, die Abweichen zu suchen wodurch Charactere entstehen, das anatomische Gebäude näher zu studiren und die schönen Formen welche die äussere Vollendung sind zu suchen, zu so schweren Unternehmungen

gleich mehreren Augenpaaren zusammengesetzten Blick von einer in antik-griechischem Stil erbauten Vorhalle aus auf die spärlich bewachsene Ebene, auf der die Versammlung jener Werke sichtbar wird, welche ungeachtet ihres Herkunftsalters im steinigen Boden klassizistischer Ästhetik ihre Wurzeln zu schlagen vermochten. Die *Propyläen* stellen daher – mit Karl Philipp Moritz gesprochen – jenen Rahmen dar, durch den »wir gleichsam stufenweise in das innere Heiligtum blicken, welches durch diese Umgrenzung schimmert.«¹¹

Trotz der hohen in diesen Klassizismus gesetzten Zukunftshoffnungen, die sich von Beginn an mit dem Wunsch verbanden, »recht bald ins Praktische der Kunst einzugreifen«¹² und den Geschmack der Zeitgenossen an einem »klassizistischen« Werkkanon neu auszurichten, musste sich die Zeitschrift mit einer überraschend geringen Wirkung zufrieden geben,¹³ wenn das Projekt nicht gar in wesentlichen Punkten als gescheitert zu bezeichnen ist.¹⁴ Der erhoffte Erfolg ist am Ende wohl nicht zuletzt aufgrund einer spezifischen Überforderung aller beteiligten Akteure ausgeblieben. So wurde nicht nur den Künstlern ein enormes Maß an ästhetischer Finesse, technischer Fertigkeit und epistemischer Durchdringung ihrer Gegenstände sowie ein ausgeprägtes Reflexionsvermögen abverlangt, sondern auch der Betrachter auf ähnliche Weise in die Pflicht genommen. Kunstwerke seien, ganz im Sinne autonomieästhetischer Programmatik,¹⁵ gemäß ihrer eigenen Logik zu

wünschte ich daß Sie das Ihrige beyträgen wie ich von meiner Seite manches vorgearbeitet habe.« (WA IV 9, S. 248) Zu Goethes und zum Teil auch Meyers allgemeiner Tendenz zur Regulierung und Schematisierung von Kunst in den späten 1790er Jahren vgl. Ernst Osterkamp: Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen. Stuttgart: Metzler 1991 (= Germanistische Abhandlungen, Bd. 70), S. 86–141.

11 Karl Philipp Moritz: Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788, In Briefen von Karl Philipp Moritz. Dritter Theil. Berlin: Maurer 1793, S. 228.

12 [Johann Wolfgang Goethe:] Nachricht an Künstler und Preisaufgabe. Paralipomenon (MA 6.2, S. 1085).

13 Vgl. Andreas Beyer: Klassik und Romantik – Zwei Enden einer Epoche. In: Klassik und Romantik. Hg. von A. B. Studienausgabe. München: dtv 2006 (= Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 6), S. 9–37, hier S. 28.

14 So etwa die in Bezug auf die Weimarer Preisaufgaben (1799–1805) getroffene Einschätzung von Ernst Osterkamp: »Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit«. Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799–1805. In: Goethe und die Kunst. Hg. von Sabine Schulze. Ostfildern: Hatje 1994, S. 310–322, hier S. 321. Siehe dagegen die Einschätzung bei Siegfried Seifert: Goethe und die Kulturvermittlung durch Journale. In: Goethe und die Weltkultur. Hg. von Klaus Manger. Heidelberg: Winter 2003 (= Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800. Ästhetische Forschungen, Bd. 1), S. 101–157, hier S. 119.

15 Den größten Einfluss auf die Beiträge der *Propyläen* hatte neben Karl Philipp Moritz sicherlich

betrachten, weshalb denn »der wahre Liebhaber« seinen eigenen Wahrnehmungsfähigkeiten misstrauere und fühle, »daß er sich zum Künstler erheben müsse, um das Werk zu genießen«.¹⁶ Jedes bereits dem ästhetisch restringierten Bedingungsgefüge dieses Klassizismus unterworfenen Werk bedarf somit auch eines Betrachters, der auf gleiche Weise in das Zeichenregime ästhetischer Autonomie integriert ist. Aus genau diesem Grund gelangt der »gemeine Liebhaber« gar nie an den Punkt, an dem er selbst über ein vollendetes Werk urteilen könnte.¹⁷ Erst die Unterwerfung unter das »klassizistische« Betrachtungsdispositiv und die fortschreitende Schulung an einem Kanon ausgewählter Werke macht ihn – in dem Maße, in dem er in der Folge als »Kenner« anzusprechen ist – *in aestheticis* überhaupt satisfaktionsfähig. Doch wie soll eine »klassizistische« Kunst, die sich auf diese Weise in Produktion wie Rezeption immer stärker von der sie umgebenden Kultur absondert, sich beinahe schon gegen eine profan scheinende Außenwelt immunisiert,¹⁸ unter diesen Bedingungen ihre Fähigkeit behaupten, eine der antiken öffentlichen Kunst ebenbürtige und zugleich der zeitgenössischen Kultur adäquate, also

Immanuel Kants *Kritik der Urteilskraft*, an der Goethe, Schiller und Meyer nicht nur die Absage an die unmittelbar formulierte moralische Lehre in Kunstwerken geschätzt haben, sondern auch die Annahme einer mittelbaren sittlichen Wirkung von Kunst über eine Analogie moralischer und sinnlicher Empfindungen. So hat Goethe für seinen Brief vom 20. Juni 1796 an Meyer den Schluss des berühmten, mit »Von der Schönheit als Symbol der Sittlichkeit« betitelten § 59 abschreiben lassen (vgl. GMB I, S. 271f.).

- 16 [Johann Wolfgang Goethe:] Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke (P I.1, S. 64f.).
- 17 Vgl. ebd. Die Voraussetzung für ein Urteil ist dabei, dass das Werk überhaupt emphatisch als »Kunst«, also als zweckfreie Erscheinung ästhetischen Strebens wahrgenommen wird. Erst auf Grundlage eines solchen entschiedenen Begriffs von Kunst, der diese zu allen anderen kulturellen Bereichen in ein Indifferenzverhältnis setzt, können sich die Rede und das Studium erst eigentlich legitimieren, vgl. dazu, im Anschluss an Konrad Fiedler, auch Reimund B. Szdzy: *Adiaphorie und Kunst. Studien zur Genealogie ästhetischen Denkens*. Tübingen: Niemeyer 2005 (= Frühe Neuzeit, Bd. 107), S. 22f.
- 18 Kürzlich hat Cornelia Zumbusch versucht, diverse bei Goethe und Schiller auftretende Formen »der polemischen Abwehr einer popularisierten und trivialisierten Kultur der Empfindsamkeit und einer damit verbundenen kritischen Reinigung des eigenen Geschmacks und eines noch zu erarbeitenden Stils« unter dem dabei etwas strapazierten metaphorischen Dach der Immunität zu vereinen, vgl. Cornelia Zumbusch: *Die Immunität der Klassik*. Berlin: Suhrkamp 2011 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 2014), S. 19f. Wenngleich die These nicht von allen angeführten Abschlüßbewegungen gleichermaßen gestützt zu werden scheint, tritt im Bild der Immunisierung doch nachdrücklich ein fundamentaler Aspekt des ästhetischen Diskurses der Klassik zutage: »Zugangsvoraussetzung zum Arkanum der Kunst, das als abgesonderter Bereich imaginiert wird, ist die gezielte Beruhigung der Affekte« (ebd., S. 245).

›neue‹ Norm des *allgemeinen* Geschmacks zu etablieren? Die Komplexität dieser Aufgabe setzt die Autorität ästhetischer Doktrin unter Druck und befördert vielstimmig artikulierte Lösungsversuche: Wie kann eine auf die Spitze getriebene Autonomietheorie, die Kunst von allem ihr Äußerlichen säubert, kulturfähig und bedeutsam gehalten, das Werk wieder zum Zeichen gemacht werden (I.)? Welche Schwierigkeiten ergeben sich bei der Konfrontation alter Werke mit dieser neuen Wahrnehmungsweise für Künstler und Kenner (II.)? Und ist angesichts der zunehmenden Reflexivität und der intensivierten Beschäftigung mit den Voraussetzungen wie den Funktionsweisen des Ästhetischen eine Kunst überhaupt noch zu haben, die unter den geänderten Vorzeichen eines sich immer stärker ausdehnenden Marktes¹⁹ – sowohl gemessen an den eigenen Ansprüchen als auch an der Prosperität konkurrierender Theoriebildungen und populärkünstlerischer Werke – bestehen kann (III.)? Diese Fragen sollen im Folgenden in den Kontext der um 1800 geführten Debatten um Autonomie und Pragmatik bzw. Kulturalität der Künste gestellt und näher beleuchtet werden.

I. IM UNENTSCHEIDEN. ZUR VIELSTIMMIGEN KUNSTLEHRE DER *Propyläen*

Die programmatische Abschließung der Zeitschrift bedingt, dass der über die Aufnahme in die Zeitschrift entscheidende Herausgeber gleichsam als Torwächter erscheint und in dieser Funktion über die Einlass begehrenden Künstler und Kunstwerke das Urteil spricht. In diesem Sinn wird bereits durch die Thematisierung eines konkreten Kunstwerks *innerhalb* der Zeitschrift zugleich dessen Kunstwert weitgehend anerkannt. Daher regeln auch die in den *Propyläen* meist von Heinrich Meyer auf Grundlage seiner italienischen Aufzeichnungen getroffenen Richtersprüche nicht mehr vorderhand die Aufnahme in den heiligen Bezirk konsekrierter bzw. kanonisierter Kunst, sondern sie dienen auch und vielleicht vor allem als Lehrstücke, die »der Jugend die Umwege [...] ersparen« sollen,²⁰ auf denen sie sich sonst so leicht verirrt haben könnte – und auf denen sie in der Folge auch fehlgehen wird, wie nicht zuletzt das Beispiel Caspar David Friedrichs zeigt.²¹ Parallel dazu müssen aber Kenner und Liebhaber – die ja

19 Vgl. dazu grundlegend Oskar Bätschmann: *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*. Köln: DuMont 1997.

20 P I.1, S. IX.

21 Vgl. Johannes Grave: *Illusion und Bildbewusstsein. Überraschende Konvergenzen zwischen Goe-*

jenen Applaus zu spenden haben, an dem sich der Künstler in seinem »Wunsch nach Beyfall« orientiert²² – zu einer möglichst objektiven Kunstbetrachtung erzogen werden, die einem zum autonomen ästhetischen Gegenstand bestimmten Kunstwerk komplementär zukommen muss. Notwendig erschien eine solche Erziehung des Publikums vor allem deshalb, weil diese Anschauungsweise selbst »in der neuern Zeit« bei Weitem nicht selbstverständlich war und »noch manches jener reinen Ansicht entgegen« stand.²³ Das hauptsächliche Übel bestand dabei in der Vermischung der »objektiven« Eigenschaften des Werks mit den von diesen beim Betrachter hervorgerufenen Empfindungen:

Man stellt gar oft ein Bild, das unsere Empfindung, unsere Phantasie, bei Gelegenheit eines Kunstwerks erschuf, an den Platz des Werkes selbst, und spricht, indem man sich darüber äußert, gar manches gute, nur nicht den Kunstbestand des Werks aus.²⁴

Diese Tendenz zur subjektiven Betrachtung, die an einem im klassizistischen Sinn über seine objektive Schönheit bestimmten Werk scheitern muss, wird in Goethes Anzeige der ersten drei Stücke der *Propyläen* insbesondere als ein Problem ungebildeter Betrachter verhandelt. So seien vor allem »die Jugend, das Frauenzimmer, ein großer Teil der nordischen KunstLiebhaber« einer solchen Verwechslung von Sinneswahrnehmung und Affektwirkung ausgesetzt.²⁵ Nimmt man die wenige Jahre zuvor in Goethes methodologischem Aufsatz *Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt* angestellten Überlegungen zu Hilfe, wird aber rasch klar, worauf die festgestellte Konvergenz von fehlender Bildung und hypertropher Subjektivität eigentlich gründet. Denn hier wird sie als Effekt der unzureichend ausgebildeten Fähigkeit zur Beherrschung oder zumindest zur Reflexion eines bestimmten, in seiner epistemologischen Bedeutung für Goethe kaum zu überschätzenden psychischen Mechanismus verstanden, der gleichsam als anthropologische Universalie erscheint:

the und Caspar David Friedrich. In: GJb 128 (2011), S. 107–126. Zum wechselvollen Verhältnis insbesondere zwischen Friedrich und Goethe vgl. auch ders.: [Art.] Friedrich, Caspar David. In: Goethe-Handbuch Kunst (Anm. 5), S. 476–481.

22 Vgl. P.I.1, S. VIII f.

23 Johann Wolfgang Goethe: [Anzeige] Propyläen. Eine periodische Schrift, herausgegeben von Goethe. Ersten Bandes Erstes und Zweites Stück, Zweiten Bandes Erstes Stück, Tübingen 1799 in der Cottaschen Buchhandlung (MA 6.2, S. 131–139, hier S. 132).

24 Ebd.

25 Ebd.

Sobald der Mensch die Gegenstände um sich her gewahr wird, betrachtet er sie in Bezug auf sich selbst, und mit Recht. Denn es hängt sein ganzes Schicksal davon ab, ob sie ihm gefallen oder mißfallen, ob sie ihn anziehen oder abstoßen, ob sie ihm nutzen oder schaden. Diese ganz natürliche Art, die Sachen anzusehen und zu beurteilen scheint so leicht zu sein als sie notwendig ist, und doch ist der Mensch dabei tausend Irrtümern ausgesetzt, die ihn oft beschämen und ihm das Leben verbittern.²⁶

Was hier zunächst unter pragmatischen, später wissenschaftstheoretischen Vorzeichen über die Wahrnehmung der Umwelt ausgesagt und in der Folge vor allem auf den Bereich kontrollierter Erfahrung im Experiment angewendet wird,²⁷ kehrt im Kontext der *Propyläen* mit nur geringer Veränderung als Beschreibung jenes Missstandes wieder, aus dem sich das wiederkehrende Plädoyer für die fortschreitende Bildung auch des Publikums nachhaltig speist: Wie der Experimentator »beim Übergang von der Erfahrung zum Urteil« muss sich auch der Liebhaber bei der Betrachtung eines Bildes vor »seine[n] inneren Feinde[n]« und insbesondere der »Einbildungskraft« in Acht nehmen, die hier gemeinsam »im Hinterhalte« liegen und die »unversehens den handelnden so auch den stillen von allen Leidenschaften gesichert scheinenden Beobachter [überwältigen]« können.²⁸ Wie die wissenschaftliche Naturbetrachtung muss auch die Anschauung von Kunstwerken auf Distanz zu ihrem Objekt gehen. Sie ist damit als epistemische Praxis von der Alltagserfahrung ebenso kategorial geschieden, wie das Kunstwerk vom Gebrauchsgegenstand.

Um solche Urteile frei von Affekten und vorschnellen Hypothesen und in diesem Sinne objektiv fällen zu können, ist also eine durch ausgebildete Kennerschaft kontrollierte Wahrnehmung vonnöten; um aber auch für die Verbesserung der zeitgenössischen Kunstproduktion wirksam werden zu können, müssen die Prinzipien des Urteils auf neuere Werke angewendet werden. Denn ohne die Kritik aktueller Kunst arbeitet sich die Kennerschaft trotz elaborierter Betrachtungsweisen an den wenigen außergewöhnlichen Artefakten vergangener Zeiten ab, wodurch zwar die Konservierung von Traditionsbezügen zu untergegangenen Kulturen im »Geschmack« erreicht werden kann, für das Projekt einer Verfeine-

26 Johann Wolfgang Goethe: Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt (MA 4.2, S. 321–332, hier S. 321).

27 Im Grunde zielt Goethes *Versuch* dabei auf eine kategorische Trennung von Wahrheit und Nutzen, wie sie zuvor bereits Salomon Maimon behauptet hatte (Ueber Wahrheit. In: Berlinisches Journal für Aufklärung 1789, 5. Bd., 1. St., S. 67–84, besonders S. 81–84).

28 Johann Wolfgang Goethe: Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt (MA 4.2, S. 326).

rung der zeitgenössischen Kultur aber nicht nur wenig gewonnen ist,²⁹ sondern diese sogar Gefahr läuft, gemessen an den Hochzeiten menschlicher Kunstproduktion in der eigenen künstlerischen Praxis noch tiefer hinab zu sinken.³⁰ Daher müssen die Künstler, und hier gerade die verheißungsvollsten und begabtesten unter ihnen, aktiv in die Auseinandersetzung um eine neue Ästhetik einbezogen werden; sie sollen jene Werke erst hervorbringen, die dann wiederum zeitnah von Mitstreitern und Konkurrenten, nicht zuletzt aber auch von Kennern beurteilt und kritisiert werden. Auf diese Weise werden die Künstler gleich aus mehreren Gesichtspunkten korrigiert und daran gehindert, sich auf eigenen oder den von ihren Lehrern vorgegebenen Irrwegen zu verlaufen und zugleich auch vor der Vereinzelung bewahrt.³¹ Denn so groß die Bedeutung der schöpferischen Kraft ihres Genies für die Beförderung der zeitgenössischen Kultur auch sein mag, durch sich selbst für genialisch haltende Individuen ist einer Kunst wenig geholfen, der immer noch »eine richtige Methode, ein ächter Styl« fehlt.³² Nur durch die weitgediehene Ausbildung seiner Fähigkeiten und in Auseinandersetzung mit Kennern und konkurrierenden Künstlerkollegen könne sich der Einzelne einen solchen »wahren« Stil bilden.

Bemerkenswert ist indes, dass die *Propyläen* zwar beständig die Werke der »Alten« sowie die ihrer neuzeitlichen Wiedergänger umkreisen und dabei Verstöße

29 Diese müsse »durch Kunst ihren eignen Gang gehen« (Goethe an Schiller, 12.8.1797 [WA IV 12, S. 230]).

30 Zur angenommenen Wechselwirkung zwischen der Pflege der Künste und dem Grad der sittlichen Verfeinerung einer Kultur vgl. [Johann Heinrich Meyer:] Ueber Lehranstalten zu Gunsten der bildenden Künste (P II.2, S. 4–25 und 141–171; P III.1, S. 53–65; P III.2, S. 67–74).

31 Das um 1800 geläufige Bild des Gemeinschaftskörpers lässt sich mit weniger Mühe auf den Bereich der Kunst übertragen. Ohne diese Brücke explizit zu schlagen, erinnert Karl Philipp Moritz in seinem *Versuch einer kleinen praktischen Kinderlogik* (1786) daran, dass durch die »Vereinigung mehrerer menschlichen [sic] Kräfte etwas bewirkt wird, daß [sic] einem unmöglich wäre« (Karl Philipp Moritz: Versuch einer kleinen praktischen Kinderlogik welche auch zum Theil für Lehrer und Denker geschrieben ist. In: KPM: Sämtliche Werke. Kritische und kommentierte Ausgabe. Hg. von Anneliese Klingenberg u.a. Bd. 6: Schriften zur Pädagogik und Freimaurerei. Berlin, Boston: de Gruyter 2013, S. 143–231, hier S. 219). Dabei weist Moritz darauf hin, dass die Teile dieses Kollektivkörpers funktional unterschieden sind (vgl. ebd., S. 219–224), was für die emphatische Vorstellung des Individuums als »ganzen Menschen« problematisch wird (zur fortschreitenden Zersplitterung des Menschen und dem Zugriff der frühen Anthropologie vgl. auch Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. DFG-Symposium 1992. Hg. von Hans-Jürgen Schings. Stuttgart, Weimar: Metzler 1994 [= Germanistische Symposien, Bd. 15]).

32 [Johann Wolfgang Goethe:] Diderots Versuch über die Mahlerey. Uebersetzt und mit Anmerkungen begleitet (P I.2, S. 1–44, hier S. 43).

gegen eine implizite Norm verzeichnen,³³ auf diesem Weg aber letztlich nicht zur vernehmlichen Formulierung einer praktizierbaren Ästhetik gelangen³⁴ – sei diese nun streng klassizistisch oder nicht. Dabei wären Fasslichkeit und Prägnanz des ästhetischen Programms doch wohl die eigentlichen Voraussetzungen,³⁵ um Künstlern wie Liebhabern den gefährlichen Weg zwischen den emphatisch perhorreszierten Extrempositionen von Naturalismus und Manierismus hindurchzuweisen.³⁶

Die Schwierigkeit, eine nur *ex negativo* über die kritische Beurteilung einzelner Werke konturierte und damit nur implizite Ästhetik auch deutlich zu

33 Dass dies vor allem entlang des vom bekannten, nur scheinbar objektiven Rubrikenschema (vgl. dazu den Beitrag von Martin Dönike und Abb. 15 in diesem Band) aufgestellten Rasters erfolgt ist, erhöht die Problematik eher, als dass diese dadurch entschärft würde.

34 Generell nimmt die Dichte der genannten Werke stark ab, je höher das Sujet auf der im Gegenstandsaufratz entworfenen Gattungshierarchie einzuordnen ist. Fehlerhaftes findet sich zuhauf, Vorbildliches scheint sehr spärlich gesät. In der höchsten Kategorie, den »symbolischen Darstellungen«, findet sich dann gar nur noch ein einziges positiv erwähntes Werk. Es ist Raffaels *Madonna della Sedia* (auch *Madonna della Seggiola*; 1513, Florenz, Palazzo Pitti, Inv. 151), das allerdings nicht als völlig gelungene Darstellung dieses Typs gelten kann, da das Gemälde nur zum symbolischen Charakter tendiert (vgl. P I.1, S. 51f.), grundsätzlich aber lediglich als ein herausragendes Beispiel einer »rein menschlichen Darstellung« einzustufen ist (vgl. ebd., S. 24). Die Nennungen vorbildlicher Werke stellen dabei in ähnlicher Weise wie die Bezugnahme auf Kunstwerke in Schillers ästhetischen Schriften seit 1792 vor allem Medien der Beglaubigung dar. Da sie zwar genannt, aber nicht in ihrer Faktur beschrieben werden, fungieren sie mehr als Chiffre, denn als Beleg, vgl. Helmut Pfotenhauer: *Anthropologische Ästhetik und Kritik der ästhetischen Urteilskraft* oder Herder, Schiller, die antike Plastik und Seitenblicke auf Kant. In: H.P.: *Um 1800*. Tübingen: Niemeyer 1991 (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 59), S. 201–220.

35 Zu einigen Spielarten dieses Goethe'schen Zentralbegriffs vgl. Sabine Schneider: »ein strenger Umriß« – Prägnanz als Leitidee von Goethes Formdenken im Kontext der Weimarer Kunsttheorie. In: GJb 128 (2011), S. 98–106.

36 Vgl. dazu die analoge, von Erwin Panofsky nachgezeichnete Situation des italienischen Klassizismus, der sich ebenfalls nach zwei Seiten abzugrenzen und sowohl Manierismus als auch Naturalismus in die Schranken zu weisen hatte, vgl. Erwin Panofsky: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* / Ernst Cassirer: *Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen*. Hg. und mit einem Nachw. von John Michael Krois. Hamburg: Philo Fine Arts 2008 (= Fundus-Bücher, Bd. 172), S. 140–149. Ernst Osterkamp führt die in den 1790er Jahren zutage tretende »Intransigenz des Goetheschen Klassizismus« auf das Fehlen starker ästhetischer Leitlinien zurück und interpretiert die starre Haltung »als Abwehrgestus gegenüber den sich in dieser Orientierungskrise abzeichnenden ästhetischen Alternativkonzepten«, vgl. Ernst Osterkamp: *Die Geburt der Romantik aus dem Geiste des Klassizismus. Goethe als Mentor der Maler seiner Zeit*. In: GJb 112 (1995), S. 135–148, hier S. 139f.

formulieren (sie damit zudem erst mit normativem Anspruch zu versehen), erhöht sich zusätzlich noch dadurch, dass die Weimarer Kunstfreunde zwar »in Hauptpunkten«³⁷ miteinander übereinstimmen mochten, in Detailfragen aber bisweilen deutlich voneinander abwichen. So drückt Meyer in einer später verworfenen Einleitung in den Aufsatz *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst* die Überzeugung aus, dass jedes Kunstwerk seine Betrachter emotional erregen und so affektiv an sich binden solle:

Wir verlangen aber nicht nur *Anschauung* von *Gestalten*, sondern daß uns diese Gestalten auch *anziehen*, *interessieren*, *rühren* sollen. Zu diesem Entzweck nun muß ein Bild Regungen und Gefühle in uns erwecken; das Gefühl der Zärtlichkeit[,] der Liebe, der Ehrfurcht, des Mitleidens, der Besorgniß, der Freude und Fröhlichkeit u.s.w.³⁸

Meyer beschreibt damit aber letztlich weniger eine objektive Eigenschaft von Kunstwerken, als vielmehr eine Rezeptionsweise, die in der willfährigen Unterwerfung des Betrachters unter die vom Kunstwerk erregten Affekte besteht. Mit diesem die emotionale Dynamik der Betrachtung betonenden Zugang zur Kunst konnte Friedrich Schiller freilich keineswegs übereinstimmen, weshalb er mit Bleistift in den im Manuskript vorsorglich für Korrekturen freigelassenen Raum notierte: »Hier scheint <auf> das wichtigere aesthetische *Interesse* der *Form* und Behandlung nicht genug Rücksicht genommen; das angeführte ist pathologisch.«³⁹ Schiller stößt sich hierbei wohl vor allen Dingen an der von Meyer stillschweigend in Kauf genommenen Überwältigung des Betrachters durch den vom Kunstwerk erregten Affekt. Tatsächlich würde eine solche Wirkung die »Gemüthsfreyheit«⁴⁰, der in Schillers ästhetischer Theorie zentrale Bedeutung zukommt, arg einschränken. So beruht gerade das hier monierte »aesthetische *Interesse* der *Form* und Behandlung« auf der wiederholt zum Ausdruck gebrachten Vorstellung, dass »der Künstler durch die Behandlung« die Schranken, »welche dem besondern Stoffe, den er bearbeitet, anhängig sind,« überwinden

37 P I.1, S. IX.

38 Das Manuskript zum Aufsatz *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst* geht auf einen Entwurf von Meyer zurück, stammt aber von der Hand Geists und weist Randnotizen und Korrekturen von Goethe und Schiller auf, vgl. dazu auch den Beitrag von Gerrit Brüning in diesem Band. Die Handschrift wird im Goethe- und Schiller-Archiv Weimar unter Signatur GSA 64/14 aufbewahrt. Die zitierte Stelle befindet sich auf dem unpaginierten Blatt 2r.

39 GSA 64/14, unpaginiertes Blatt 2r, Bleistiftnotiz von Schillers Hand.

40 Friedrich Schiller: *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen* in einer Reihe von Briefen (SNA 20, S. 309–412, hier 22. Brief, S. 382).

müsse.⁴¹ Zwar kann auch für Schiller eine vorgestellte Handlung (in allen darstellenden Kunstgattungen) durchaus Affekte erregen, aber einzig zum Zweck ihrer ästhetischen, mithin formalen Überwindung: »Eine schöne Kunst der Leidenschaft giebt es, aber eine schöne leidenschaftliche Kunst ist ein Widerspruch, denn der unausbleibliche Effekt des Schönen ist Freyheit von Leidenschaften.«⁴² Wenn Meyer also eine vom Kunstwerk ausgelöste affektive Wirkung auf den Betrachter einfordert, dann verlangt er aus Schillers Sicht nichts weniger als den Verzicht auf eigentliche künstlerische Schönheit. Die Formulierung einer gemeinsamen ästhetischen Position wird durch solche gewichtigen Diskrepanzen, die kaum Kompromisse zulassen, freilich nicht unwesentlich erschwert,⁴³ und am Ende ist wohl vor allem darin der Grund zu suchen, warum man sich weder für Meyers noch für Schillers Position entschieden, sondern die Passage für den Druck gestrichen hat.⁴⁴

Das besonders in Hinblick auf den kunstpädagogischen Anspruch der *Propyläen* auffällige Zurückscheuen vor einer expliziten Formulierung ihres ästhetischen Programms wird somit auch als eine Entscheidung lesbar, die in Hinblick auf die erwartbare Zusammensetzung des Mitarbeiterkollektivs getroffen wurde.⁴⁵ Anstatt nur *eine* Meinung zu präsentieren und damit die ästhetische Diskussion dogmatisch abzuschließen, soll die Zusammenstellung mehrerer divergierender Ansichten Pluralität und diskursive Offenheit erzeugen:

41 Ebd., S. 381f.

42 Ebd.

43 In Rechnung zu stellen ist sicherlich auch die schwierige Genese der Zeitschrift aus dem aufgegebenen Italien-Projekt. Die Zusammenstellung von Texten, die zum Teil aus den italienischen Sammlungen hervorgingen, zum Teil später und mit anderem Fokus verfasst wurden, erzeugt eine zusätzliche inhaltliche wie formale Spannung innerhalb der *Propyläen*. Vgl. dazu künftig die in Salzburg entstehende kommentierte Neuedition der *Propyläen*.

44 Immer wieder insistiert Meyer indes darauf, dass zwar das Denken, nicht aber das Fühlen als vom Kunstwerk strikt getrennter Bereich angesehen werden muss. In diesem Sinn ist wohl auch die folgende, bereits im Manuskript GSA 64/14 vorhandene Passage zu verstehen, in der der verminderte Effekt widerstrebender Gegenstände auf den Betrachter in der Trennung von Darstellung und Sinn ausgemacht wird: »Ein Bild rührt uns, als Kunstwerk betrachtet, nur durch das, was wirklich dargestellt ist. Was wir uns dabey denken, gehört nicht ihm, sondern gehört uns an.« (P I.2, S. 59)

45 Dass Goethe von Beginn an nicht nur mit der Beteiligung Meyers, sondern auch mit derjenigen Schillers gerechnet hat, zeigt bereits der häufige Austausch im Zuge der Arbeit an den Aufsätzen *Ueber Laokoon* und *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst*, vgl. exemplarisch Goethes Brief an Schiller vom 30. August 1797. Auch seine eigenen und Meyers »Theorien und Erfahrungen« wollte Goethe im Sommer 1797 noch weiter »in einander verschlingen« und auf diese Weise annähern, vgl. den Brief Goethes an Meyer vom 10.8.1797 (GMB II, S. 26).

Verschiedene Vorstellungsarten, die sich nicht widersprechen, sondern nur von verschiedenen Seiten auf Einen Punct zielen, werden unserm Werke mehr Anmuth geben, als wenn wir sie selbst vereinigen und die Sache gleichsam dadurch abschließen wollen.⁴⁶

An die Stelle der Befestigung einer unikalenen Position wird so schon im Vorfeld des Zeitschriftenprojekts eine aus der Vervielfältigung resultierende Dynamik gesetzt, die der Vorstellung eines dogmatisch fixierten Klassizismus entgegensteht.⁴⁷ Was in Hinblick auf zeitgenössische ästhetische Debatten eine gewisse diskursive Beweglichkeit und Anpassungsfähigkeit gewährleistet, wird in kunstpädagogischer Hinsicht indes problematisch, da die aus der Vielstimmigkeit und dem tentativen Charakter entspringende unruhige Oberflächentextur der in den *Propyläen* vertretenen Ästhetik den Blick auf die darunter verborgene Übereinstimmung in »Hauptpunkten«⁴⁸ erschwert.

Besonders bemerkenswert erscheint es, dass Goethe in einem auf die *Propyläen*-Zeit zu datierenden⁴⁹ Entwurf eines Aufsatzes *Über strenge Urtheile* formuliert, dass dem »Dilettantismus« nichts mehr entgegenstünde »als feste Grundsätze und strenge Anwendung derselben.«⁵⁰ Dass sich indes bereits diese Grundsätze nicht durch eine ganz so unumstößliche Festigkeit auszeichnen, wie die einleitende Bemerkung suggeriert, zeigt der genauere Blick auf die anschließenden Ausführungen des Aufsatzentwurfs. So führen die – bezeichnenderweise meist im Plural angesprochenen – Grundsätze,

46 So Goethe in einem Brief an Meyer vom 23. März 1798, mit dem er auch seine und Schillers Eingriffe in Meyers Entwurf des Gegenstandsaufsatzes (vermutlich das Manuskript GSA 64/14) legitimieren wollte. Zu den darin angesprochenen Formen von Kollektivität und der problematischen Frage ihrer textuellen Repräsentierbarkeit vgl. die entstehende Dissertation des Verfassers.

47 Dies ist ein Effekt, den die Vermeidung von textueller »clôture« prinzipiell hervorruft, und soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich die Weimarischen Kunstfreunde insbesondere gegenüber der jungen, sich zum Katholizismus hinneigenden Generation zunehmend intransigent gebärdet hat. Die hier programmatisch verkündete Öffnung der Meinungen und Positionen hat freilich mit dem Problem zu kämpfen, dass die Wahrnehmung dieser Pluralität erst ein sekundärer Effekt ist, der sich immer nur stufenweise und im Gleichschritt mit der Sukzession der Lektüre unterschiedlicher, für sich aber »geschlossen« erscheinender Positionen einstellen kann. Zu bedenken ist dabei stets, dass dieser sekundär erzeugte ästhetische Metatext als Konglomerat der verschiedenen Positionen letztlich wiederum mit nur einer Stimme spricht.

48 P I.1, S. IX.

49 Vgl. WA I 47, S. 405f.

50 Johann Wolfgang Goethe: *Über strenge Urtheile*. In: WA I 47, S. 49–52, hier S. 49.

aus denen man herleitet, was der Künstler zu thun habe, [...] schon mehr Gewicht bei sich, weil alsbald erprobt werden kann, in wie fern sie praktisch auslangend sind, obgleich auch bei der Anwendung manches Schwanken vorkommen möchte.⁵¹

Den Grundsätzen wird so im Vergleich mit den im höchsten Grade subjektiven Kategorien von »Gefallen und Mißfallen«⁵² größeres Gewicht beigemessen – das aber nur insofern, als die Grundsätze aufgrund ihrer strengen Formulierung auf ihre praktische Tauglichkeit hin überprüft werden können. Keineswegs ist also dahinter eine normative Einstellung zu vermuten; vielmehr dienen Grundsätze als hypothetische bzw. heuristische Anleitung zur künstlerischen Praxis. Die Grundsätze sind somit nicht als normative Festlegung zu verstehen, vielmehr dienen sie als Ausgangspunkt für ästhetische Versuchsanordnungen, die durch Rückkopplung eben nicht einfach die Kunstpraxis, sondern auch und vielleicht vor allem die sie in dieser Konstellation begründende Kunsttheorie verbessern soll.⁵³ Daher möchte Goethe anstatt mit den Liebhabern – die Kunstwerke vor allem danach beurteilen, ob sie ihnen gefallen oder nicht – lieber »mit Künstlern sprechen«⁵⁴ – denen gerade »nicht gefallen dürfe, was dem Publico gefällt.«⁵⁵ Der hypothetische Charakter der Grundsätze in Verbindung mit der ausschließlichen Abonnie rung der Künstler auf Kunst- und nicht auf Marktzwecke bedingt eine Experimentalanordnung, in der die Grundsätze aufstellenden Theoretiker und der praktisch ausführende Künstler gemeinsam an der Verbesserung sowohl der Kunst als auch ihres theoretischen Fundaments arbeiten. Die Unabhängigkeitsbehauptung gegenüber Publikumsgeschmack und Markt ermöglicht zwar die fortgesetzte Arbeit an den Regeln der Kunst; indem das Publikum aber zugleich Kunstwerke »lieben und verwerfen« dürfe, »wie es der Tag mit sich bringt«,⁵⁶ wird der gesellschaftlich-öffentliche Kunstgebrauch scharf von dem kenner-schaftlichen getrennt. Kunst wird so gerade nicht kulturell breit rückgebunden,

51 Ebd.

52 Ebd. Im Unterschied zu Kant ist für Goethe das Gefallen keine objektivierbare Empfindung, sondern je individuell verschieden.

53 Zum »Widerstreit des Praktischen und Theoretischen« vgl. ebd., S. 51, und Daniel Ehrmann: Ordnen und Lenken. Kunstgeschichte und Kunsttheorie in Meyers Beiträgen zu den *Propyläen*. In: Johann Heinrich Meyer – Kunst und Wissen im klassischen Weimar. Hg. von Alexander Rosenbaum, Johannes Rößler und Harald Tausch. Göttingen: Wallstein 2013 (= Ästhetik um 1800, Bd. 9), S. 255–274.

54 Goethe: Über strenge Urtheile (Anm. 50), S. 50.

55 Ebd., S. 51.

56 Ebd.

sondern bleibt einer elitären Gruppe von Kennern vorbehalten, während die große Menge der Liebhaber individueller Beliebigkeit preisgegeben wird. Die als notwendig erachtete, aber nie mehr als implizit erfolgte Anleitung des Publikums zu objektiver Betrachtung hätte den Brückenschlag zur Wiedervereinigung der beiden Bereiche darstellen sollen.

Unabhängig von der Isolationstendenz, die mit der Autonomiebehauptung einhergeht, darf angesichts der heuristischen Funktion ihrer ästhetischen Grundsätze nicht übersehen werden, dass die Fokussierung der *Propyläen* auf die Künstler nicht unmittelbar mit der Forderung nach einer dogmatischen akademischen Regelausbildung einherging. So ist gerade Meyer, den selbst die neuere Forschung noch häufig zum oberlehrerhaften Pedanten stilisieren möchte,⁵⁷ der Vorstellung einer eigentlichen Lehrbarkeit hoher Kunstausübung mit großer Skepsis begegnet.⁵⁸ Dass ›wahre‹ Kunst über die schiere Befolgung von Regeln erlernt und hervorgebracht, solcherart auch das Genie in seiner herausragenden Rolle radikal depotenziert werden könne, war ihm nur schwer vorstellbar. Denn trotz der Bedeutung, die er der Betrachtung vorbildlicher Kunstwerke beimisst,⁵⁹ könne daraus nicht ohne weiteres auch eine Erzeugungsregel für die künstlerische Praxis abgeleitet werden. Daher muss der Schaffensprozess des Künstlers weiterhin durch seine Begabung in Gang gesetzt und angetrieben werden. Über eine in dieser Praxis fortgesetzte Arbeit am eigenen Stil wird die sukzessive Annäherung an eine nicht im Vorhinein formulierbare Stufe der Vollendung ermöglicht. Das Ideal hierbei wäre eine selbst methodologisch und an bestimmten ästhetischen Grundsätzen geschulte Gruppe junger Künstler, die sich gegenseitig befördert und durch Konkurrenz wie wechselseitige Kritik zu noch größeren Leistungen anspornt. Dafür müssten, wie Meyer im ersten Entwurf eines Aufsatz-

57 Ein differenzierteres Bild dieses lange Zeit sehr in den Hintergrund getretenen Agenten des Weimarer Klassizismus vermittelt der Sammelband: Johann Heinrich Meyer (Anm. 53).

58 Wie sich durch die Lektüre von Meyers Aufsatz *Ueber die Lehranstalten zu Gunsten der bildenden Künste* erhellt, dient die Orientierung an Regeln vor allem der Erlernung basaler handwerklicher Fähigkeiten. Die eigentliche Regel, die zur Ausbildung des künstlerischen Talents nötig ist und gegen die »die meisten Lehrer der Zeichenkunst« verstoßen, besteht aber gerade in der Zurücknahme der Autorität des Lehrmeisters, vgl. P III.1, S. 56.

59 Vgl. analog dazu Goethes Überzeugung, »daß ein Künstler am besten fährt, der sich mit Genie, Geist und Kraft an die Alten fest anzuschließen und sich nach ihnen zu bilden weiß« (Goethe: Über strenge Urtheile [Anm. 50], S. 51). Meyer bezieht hierbei auch neuere Künstler wie Raffael in den Kreis der Vorbilder ein. Vgl. etwa seinen Aufsatz über *Rafaels Werke besonders im Vatikan* (P I.1, S. 101–127, P I.2, S. 82–163, P III.2, S. 75–96), insbesondere die Passage über die Vorbildlichkeit seiner Gewanddarstellung, P I.2, S. 161f.

zes *Ueber die Lehranstalten zu Gunsten der bildenden Künste* formuliert, allerdings die besten Talente in einer hinreichend großen Anzahl zusammengezogen werden und gemeinsam mit geeigneten Lehrenden eine Akademie bilden.

Denn jemehr Schüler seyn werd[en] je mehr Talente Sie hab[en] je thätiger und strebender wird alles seyn sie werden mit einander wetteifern sichselbst beurtheil[en] unterricht[en] wechselseitig reizend & gereizt alle Kräfte & fähigkeit[en] beßer ausbilden.⁶⁰

In einer so begriffenen Akademie werden nicht dogmatische Kunstregeln von einer Generation zur nächsten weitergereicht, sie ist vielmehr der Ort, an dem die Regeln der Kunst durch individuelle Begabung und Konkurrenz stets in Bewegung gehalten und adaptiert werden. Durch diese gemeinschaftliche Ausbildung wird es dem Künstler erleichtert, die im Zuge der Gegenstandssystematik perhorreszierten Fehler seiner Vorgänger und Zeitgenossen zu erkennen und zu vermeiden.⁶¹ So kann er sich ein erneutes Fehlgehen zumindest auf diesen »Umwege[n]« ersparen⁶² und so seine Kräfte schonen für den ihm bevorstehenden langen Weg künstlerischer Veredelung.

Wie genau die angezeigten Fehler zu beheben sind, konnte im Rahmen der Zeitschrift allerdings kaum hinreichend deutlich gemacht werden.⁶³ Dass die so zumeist im Unbestimmten verbliebenen Andeutungen viele Künstler überfordert haben, zeigen eindrücklich die Ergebnisse der Weimarer Preisaufgaben, die sich gerade nicht bis zum angestrebten »Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit«⁶⁴ erheben konnten.⁶⁵ Dabei ist es – so die These meines Beitrags – nicht allein der

60 Johann Heinrich Meyer: *Ueber die Lehranstalten zu Gunsten der bildenden Künste* [Entwurf], GSA 64/63, 1 11r (laut alter Folierung auf der Archivalie).

61 Vgl. den Aufsatz *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst*, der in den ersten beiden Stücken der *Propyläen* erschienen ist, und hier insbesondere die »Fortsetzung« (P I.2, S. 45–81).

62 Vgl. dazu auch P I.1, S. IX.

63 Dafür können nicht zuletzt Goethes Probleme, eine systematische Abhandlung zu verfassen, verantwortlich gemacht werden, die er – in fiktionaler Brechung – auch zu Beginn seiner Übersetzung von Diderots *Essais sur la peinture* im »Geständniß des Uebersetzers« formuliert: »Woher kommt es wohl, daß man, obgleich dringend aufgefordert, sich doch so ungern entschließt, über eine Materie, die uns geläufig ist, eine zusammenhängende Abhandlung zu schreiben? eine Vorlesung zu entwerfen? Man hat alles wohl überlegt, den Stoff sich vergegenwärtigt, ihn so gut man nur konnte geordnet, man hat sich aus allen Zerstreuungen zurückgezogen, man nimmt die Feder in die Hand, und noch zaudert man, anzufangen« (P I.2, S. 1).

64 MA 6.2, S. 421.

65 Vgl. dazu grundlegend die materialreiche Untersuchung von Walther Scheidig: *Goethes Preisauf-*

rhetorisch immer wieder abgemilderte Zug zur Allgemeinheit oder ein zu intransigentem Klassizismus,⁶⁶ der einer auch produktiv wirksam werdenden Kunsttheorie im Wege steht; vielmehr kann die Verhinderung systematischer Redeweisen⁶⁷ und damit auch der Formierung einer eigentlich praktizierbaren Kunsttheorie auf einen Widerstreit in der zugrundeliegenden Kunstauffassung zurückgeführt werden, die immer wieder zwischen semantischer Operativisierung und ästhetischer Autonomisierung zu oszillieren scheint. Anders formuliert: Solange Unsicherheit darüber herrscht, ob das Bild in erster Linie *sinnvoll* oder *sinnlich* zu sein hat, müssen auch die kunstdidaktischen und kunstpolitischen Lenkungsversuche der *Propyläen* im Unentschieden bleiben. Denn auf zwischen schöner Form und visueller Narration schwankendem Grund kann eine normative Ästhetik keinen sicheren Stand finden.

II. DIE *Propyläen* ZWISCHEN AUTONOMIE UND KULTURALITÄT DER KUNST

In dieser Hinsicht sind selbst die Texte aus dem Umfeld der Weimarer Preisaufgaben, die sich – wie Ernst Osterkamp bemerkt hat – bisweilen einem »blutleeren Gipsklassizismus« zu nähern scheinen,⁶⁸ von einer subkutanen Unsicherheit im Umgang mit der Kunst geprägt und erweisen sich damit als Teil einer um

gaben für bildende Künstler 1799–1805. Weimar: Böhlau 1958 (= Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 57), und weiterführend Reinhold R. Grimm: Die Weimarer Preisaufgaben für bildende Künstler im europäischen Kontext. In: Die schöne Verwirrung der Phantasie. Antike Mythologie in Literatur und Kunst um 1800. Hg. von Dieter Burdorf und Wolfgang Schweickard. Tübingen, Basel: Narr 1998, S. 207–234; Osterkamp: Die Geburt der Romantik (Anm. 36), und ders.: »Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit« (Anm. 14).

66 Diese Lesart wurde bereits von Zeitgenossen nahegelegt. Philipp Otto Runge schrieb im Februar 1802 in selbstbewusster Sentimentalität an seinen Bruder Daniel: »Wir sind keine Griechen mehr, können das Ganze schon nicht mehr so fühlen, wenn wir ihre vollendeten Kunstwerke sehen, viel weniger selbst solche hervorbringen; und warum uns bemühen, etwas Mittelmäßiges zu liefern?« (Philipp Otto Runge: Hinterlassene Schriften. Herausgegeben von dessen ältestem Bruder [d.i. Daniel Runge]. Erster Theil. Hamburg: Perthes 1840, S. 6), vgl. dazu Osterkamp: »Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit« (Anm. 14), S. 319, und Frank Büttner: Abwehr der Romantik. In: Goethe und die Kunst (Anm. 14), S. 456–467, hier S. 457.

67 Dass dabei freilich nie eine philosophische Abhandlung entstehen hätte sollen, wird aus der schon angedeuteten bewussten Orientierung zumindest auch an einem Liebhaber- und Laienpublikum deutlich.

68 Vgl. Osterkamp: »Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit« (Anm. 14), S. 310.

1800 vielfach aufweisbaren Tendenz. Denn wiederholt und an verschiedenen Beispielen ist herausgestellt worden, dass sich am Ausgang des 18. Jahrhunderts eine Krise, wenn nicht gar das »Ende der Ikonographie«⁶⁹ abzuzeichnen beginnt. Wesentlicher Motor dieser Verunsicherung waren die Historisierungserfahrungen der beginnenden Moderne und der Verlust der Selbstverständlichkeit von kulturellen Bezügen angesichts der Beschleunigung gesellschaftlicher Veränderungsprozesse, mit denen die traditionellen Bedeutungssysteme nicht schritthalten konnten. Das von den *Propyläen* extensiv behandelte Gegenstandsproblem gründet so in der Verunsicherung von Tradition und gesellschaftlich verankerten Sinnbezügen.⁷⁰ Mit den mythologischen, biblischen und historischen Erzählungen werden auch deren bildkünstlerische Umsetzungen problematisch. Denn was haben Bilder noch zu sagen, deren kultureller Code erschöpft ist? Was bleibt von visuellen Zeichen, deren Signifikate verunsichert wurden?

Man hat in dieser historischen Krisenstimmung auch Symptome einer umfassenden Problematisierung ästhetischer Zeichen erkannt,⁷¹ die ihre Fähigkeit zur Repräsentation der zugrundeliegenden »Ordnung der Dinge« und damit »ihre fraglose Privilegierung, Welt abbilden zu können, verloren« zu haben schienen.⁷² Erkenntniskrise und Darstellungskrise gehen dabei Hand in Hand. Reagierten die Naturwissenschaften auf die epistemologische Verunsicherung mit intensivierte Bemühungen um Methodisierung,⁷³ so antworteten die Künste auf

69 Vgl. Werner Busch: Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin: Mann 1985, bes. S. 13f.

70 Die *Propyläen* arbeiten mit ihrem Bemühen um eine Naturalisierung des künstlerischen Ausdrucks auf eine Stabilisierung der Sinnbezüge hin und unterscheiden sich damit deutlich von Hegels Kulturanalyse, die zum Befund eines letztlich nicht mehr rückgängig zu machenden Verlusts tendiert. Angesichts dieser »vergangene[n] Weltanschauungen« könne sich der Künstler nicht anders »in eine dieser Anschauungsweisen fest hineinmachen [...], als z.B. katholisch zu werden« und sich so das daran geknüpfte kulturelle System zu appropriieren (Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke in 20 Bänden. Bd. 14: Vorlesungen über die Ästhetik II. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986 [= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 614], S. 236).

71 Die Vorgeschichte dieser Krise reicht bis weit ins 18. Jahrhundert zurück, vgl. David E. Wellbery: Lessing's Laocoon. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason. Cambridge u.a.: Cambridge Univ. Press 1984, S. 71: »The Enlightenment can be considered as fundamentally in conflict with the sign.«

72 Dazu grundlegend Sabine Schneider: Die schwierige Sprache des Schönen. Moritz' und Schillers Semiotik der Sinnlichkeit. Würzburg: Königshausen & Neumann 1998 (= Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 231), hier S. 21.

73 Auch Goethe hat sich daran beteiligt, vgl. etwa den methodologischen Entwurf *Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt* (MA 4.2, S. 321–332).

diese Herausforderung vielfach mit der Tendenz, das nunmehr als tote (nämlich willkürliche) Form begriffene Zeichen beiseite zu wischen⁷⁴ und die Dinge mit neuer, unmittelbarer Bedeutung wiederzubeleben.⁷⁵ Diese Bemühungen zielten zwar mitunter darauf ab, die Erkenntnispraktiken zu problematisieren⁷⁶ sowie die Dinge wieder hinter dem Vorhang der Konvention hervorzuholen, um sie unvermittelt vor Augen zu stellen.⁷⁷ Doch musste dem aus der Materialität des Werkes emergierenden rein ästhetischen Eindruck jene unveräußerliche kommunikativ-hermeneutische Funktion mangeln,⁷⁸ die den von den *Propyläen* mit so großer

74 Vgl. dazu Schillers Auffassung in seiner Abhandlung *Ueber naive und sentimentalische Dichtung*, dass im Zeitalter der Kultur »das Zeichen dem Bezeichneten ewig heterogen und fremd bleibt«. Eine Situation, die nur durch das Naturhafte der genialischen (und damit naiven) Schreibart – in der »das Zeichen ganz in dem Bezeichneten verschwindet« – aufgelöst werden kann. Siehe SNA 20, S. 426.

75 In den *Propyläen* wird in diesem Sinne auch eine bildkünstlerische Praxis kritisiert, die das Zeichen etwa in Form von Allegorien als kommunikative ›Zahlpfenninge‹ verwendet (P I.2, S. 79).

76 Bereits in der Mitte des Jahrhunderts bezweifelt Georg Friedrich Meier in seinen *Betrachtungen über die Schranken der menschlichen Erkenntnis* (Halle: Hemmerle 1755), dass die alleinige Beherrschung der diskursiven Ordnungsschemata, die er zur »abstracten Erkenntniß« zusammenzieht, wirklich zu den Dingen vordringen kann. Er misst auch jenen »Prädicate[n] und Bestimmungen« Bedeutung bei, die der klassifizierenden Zusammenziehung und generischen Unterteilung der »abstracten Erkenntniß« äußerlich bleiben müssen, durch die das Ding aber erst »zu einem einzelnen Dinge wird, und wodurch es von allen übrigen einzelnen Dingen unterschieden ist.« Ihm erscheint das Wissen der »allgemeinen Erkenntniß« gar als »Blendwerk«, denn »[w]enn wir ein einziges einzelnes Ding völlig erkannten, so würden wir alles dieses auch wissen, [...] aber wir würden ausserdem noch viel mehr wissen.« (S. 16f.) Eine Entsprechung zu diesem Wahrnehmungsmodus findet sich in Leibniz' *cognitio clara et confusa* (siehe die Ausführungen weiter unten in diesem Kapitel) und in den § 559–564 von Baumgartens *Aesthetica*.

77 In diesem Sinn hat Gumbrecht dem Begriff der Präsenz zu einer Renaissance verholfen. Demnach können alle Dinge nicht nur in Bezug auf ihre ›metaphysische‹ Zeichenhaftigkeit wahrgenommen, sondern auch in ihrer Materialität, nämlich ›ästhetisch erlebt‹ werden. Ihre Betrachtung solle dann zu ›Momenten der Intensität‹ führen; vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2004 (= Edition Suhrkamp, Bd. 2364).

78 Schon zuvor war etwa ab der Mitte des 18. Jahrhunderts das Interesse für die »hermeneutisch wahre Bedeutung« aller als Zeichen zu verstehenden Gegenstände, durch die der Zeichengebrauch zum kommunikativen Akt gerät, neu entfacht worden. Denn diese »scheint nicht nur eine Bedeutung zu seyn, sondern sie ist auch in der That; oder sie ist die Absicht um derentwillen der Urheber des Zeichens dasselbe braucht.« (Georg Friedrich Meier: *Versuch einer allgemeinen Auslegungskunst*. Halle: Hemmerde 1757, S. 9, §17) Damit wurde im Gleichschritt mit der Aufwertung von Autorschaft auch allgemein dem »Urheber der Zeichen« erhöhte Bedeutung beigegeben (ebd., §16). Das Bild wird so im Sinne einer Minimaldefinition als Sinnsystem verstanden,

Bedeutung versehenen Unterschied zwischen Natur und Kunst ausmacht.⁷⁹ Wie die Absage an die höfisch-zeremonielle Theatralik die problematische Suche nach dem authentischen Selbst initiierte, dessen eigene Unsichtbarkeit wiederum die am Körper zurückgelassenen Zeichen hervortreten ließ,⁸⁰ führt die Kritik an den willkürlichen Konventionalisierungen künstlerischer Darstellungen zur Forderung nach Authentizität – doch auch hier geraten wiederum jene vor allem auf Leinwänden zurückgelassenen Ausdrücke dieser ›wahren‹, ›natürlichen‹ Verbindung zwischen Gegenständen und Bildern in den Blick. Die bewusste Wahrnehmung bildkünstlerischer Konventionen und der Aufbau einer mit ›Natürlichkeit‹ bezeichneten Gegenposition, wie sie schon seit der Mitte des Jahrhunderts unter wandelbaren Vorzeichen zu verzeichnen ist, bilden die Basis für die spätere Problematisierung der Beziehung zwischen dem Bild und seinem Gegenstand. Die verlorene Unmittelbarkeit im Umgang mit ästhetischen Zeichensystemen führte erst zu dem Bewusstsein, dass keine Kunst auf Medialisierung bzw. Ästhetisierung verzichten kann; wobei sich das Wissen um die notwendige Mittelbarkeit ästhetischer Darstellungen zugleich mit der Hoffnung verband, dass die Signifikanten dennoch durchsichtig werden und einen unverfälschten Blick auf die Gegenstände ermöglichen könnten.⁸¹

Die wesentliche Schwierigkeit dieser Vorstellung erwächst aus der Widersprüchlichkeit zwischen einem ästhetischen Idealismus und dessen gleichzeitiger Problematisierung. Denn es wird eine hinter den künstlerischen Ausdrücken liegende (natürliche) Wahrheit angenommen,⁸² die indes nicht selbst sichtbar,

wonach es als ein Gegenstand zu begreifen sei, dem vom Betrachter »ein Inhalt, ein Sinn oder eine Bedeutung zugewiesen wird.« Vgl. Lambert Wiesing: *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1737), S. 29. Zur Verbindung von Bild- und Zeichenbegriff vgl. auch Klaus Sachs-Hombach: *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln: von Halem 2003, S. 77.

79 Vgl. exemplarisch Goethes beinahe aphoristisch zugespitzten Kommentar zum ersten Teil seiner Übersetzung von *Diderots Versuch über die Mahlerey*: »Die Natur organisirt ein lebendiges, gleichgültiges Wesen, der Künstler ein todes, aber ein bedeutendes« (P I.2, S. 10).

80 Vgl. dazu etwa Hartmut Böhme: *Der sprechende Leib. Die Semiotiken des Körpers am Ende des 18. Jahrhunderts und ihre hermetische Tradition*. In: H.B.: *Natur und Subjekt*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988 (= edition suhrkamp, N.F. Bd. 470), S. 179–211.

81 Konzise zusammengefasst bei Wellbery: *Lessing's Laocoon* (Anm. 71), S. 72: »Poetic language is diaphanous; it presents its object to intuition.«

82 So nimmt etwa Meier: *Betrachtungen* (Anm. 76), S. 50–53, in explizitem Anschluss an Locke an, dass die umfassende Erkenntnis der grundsätzlich existenten Dinge lediglich durch die Grenzen des einzelnen (sinnlichen) Erkenntnisvermögens des Menschen limitiert ist. Jüngst hat Groy

sondern nur durch diese Medialisierung zugänglich gemacht werden kann. Die Konsequenz zeigt sich etwa in Goethes (und Moritz') zunächst erkenntnistheoretischen Überlegungen,⁸³ denen zufolge die Natur aufgrund ihrer unendlichen Vielfalt vom begrenzten menschlichen Verstand stets nur ausschnittshaft und nicht als Ganzes wahrgenommen werden kann;⁸⁴ ins Ästhetische gewendet resultiert daraus die Schwierigkeit, dass der Künstler die »Übereinstimmung vieler Gegenstände« nur dann »in ein Bild bringen« kann, wenn »er das Einzelne aufopfert«.⁸⁵ Wie das Ganze der Natur nur als Vorstellung vergegenwärtigt werden kann, so kann auch das Kunstwerk die Mannigfaltigkeit nur in (symbolischer) Abstraktion darstellen. Es geht daher – um bei diesem auf das Verhältnis von Natur und Kunst bezogenen Beispiel zu bleiben – nicht einfach darum, den Zeichenstaub von den Dingen zu kehren und sie so isoliert wiederzugewinnen, sondern vielmehr darum, die zugrundeliegende Ordnung der Mannigfaltigkeit der Natur in perspektivisch verkleinertem Maßstab zur Darstellung zu bringen. Dabei ist aber, wie Goethe bereits in dem 1789 erschienenen kurzen Aufsatz *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl* herausstreicht, eine solche künstlerische Ausdrucksweise zu vermeiden, »in welcher sich der Geist des Sprechenden unmittelbar ausdrückt«, da »jeder Künstler dieser Art, die Welt anders sehen, er-

erneut die »medienontologische Frage« danach gestellt, was sich unter der Zeichenoberfläche befindet und damit den Blick auf einen höchst unsicheren »submedialen Raum« geöffnet, vgl. Boris Groys: *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*. München: Hanser 2000.

83 Zur Rückführung der spezifischen Differenzen zwischen Goethes und Moritz' Autonomiekonzept auf ihre unterschiedliche epistemologische Basis vgl. die differenzierte Analyse bei Norbert Christian Wolf: *Streitbare Ästhetik. Goethes kunst- und literaturtheoretische Schriften 1771–1789*. Tübingen: Niemeyer 2001 (= *Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur*, Bd. 81), S. 493–499.

84 Die von Kant aufgewiesene Abhängigkeit der Apprehension der Natur von den Vorstellungen von Raum und Zeit (vgl. Kant: *Critik der reinen Vernunft* B, §26) wird von Goethe vor allem als Beschränkung der Rationalität aufgefasst. Die Natur könne nämlich durchaus intuitiv, damit dinglich wahrgenommen werden; in der Repräsentation werden die Dinge aber zu Objekten verschoben. Wie die rationale Beschränkung bereits bei Kant in einer Affekt-Ästhetik aufgehoben werden könnte, deutet Jean-François Lyotard an, vgl. J.-F.L.: *Gesetz, Form, Ereignis*. Hg. von Peter Engelmann. Zweite, überarb. Aufl. Wien: Passagen 2010, S. 61–69. Das Verhältnis von Unendlichkeit und individueller Wahrnehmung ist ein altes Problem, das Leibniz schon an der Wende zum 18. Jahrhundert über die Psychologisierung des Differenzialkalküls zu lösen versucht hatte, vgl. dazu Gilles Deleuze: *Die Falte. Leibniz und der Barock*. Übers. von Ulrich Johannes Schneider. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995, S. 146.

85 Goethe: *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl*. In: MA 3.2, S. 186–191, hier S. 187.

greifen und nachbilden« wird.⁸⁶ Vielmehr müsse jeder Künstler danach streben, »sich eine allgemeine Sprache zu machen«,⁸⁷ in der die Dinge zwar immer noch nur in Gestalt von semiotisierten Objekten erscheinen,⁸⁸ doch nun – trotz ihrer unumgänglichen Abstraktheit – als deren Äquivalente begriffen werden können.⁸⁹ Um das Verschwinden der Gegenstände im Schatten der Semiotisierung und nicht zuletzt auch der Konventionalisierung zu verhindern, wird das Fundament der Allgemeinheit des künstlerischen Ausdrucks in der Vorstellung seiner Natürlichkeit gelegt. Wenn man das Zeichen im Prozess der Darstellung schon nicht loswerden kann, möchte man es zumindest nicht mehr konventionalisiert, sondern als authentischen Ausdruck des abwesenden Gegenstands wissen.⁹⁰ Doch wie ist nach dem umfassenden Bedeutungsverlust zumindest der attribu-

86 Ebd., S. 188.

87 Ebd.

88 Vgl. Bill Brown: *Thing Theory*. In: *The Object Reader*. Ed. by Fiona Candlin and Raiford Guins. London, New York: Routledge 2009, S. 139–152.

89 Dass es sich dabei um kein reales, sondern stets nur um ein mediales Äquivalent handeln kann, gründet in dem notwendig sich vollziehenden Übergang von der Vollkommenheit des »innre[n] Wesen[s]« zu einer Vollkommenheit der »Erscheinung«, vgl. Karl Philipp Moritz: Über die bildende Nachahmung des Schönen. In: K.P.M.: *Schriften zur Ästhetik und Poetik*. Kritische Ausgabe. Hg. von Hans Joachim Schrimpf. Tübingen: Niemeyer 1962 (= Neudrucke deutscher Literaturwerke, N. F. Bd. 7), S. 63–93, hier S. 77. Das mediale ist damit ein notwendig nichtidentisches Äquivalent. Zu drei möglichen Formen des ekphrastischen Äquivalents vgl. Murray Krieger: Das Problem der »Ekphrasis«: Wort und Bild, Raum und Zeit – und das literarische Werk. In: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart. Hg. von Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer. München: Fink 1995, S. 41–57.

90 Schon 1757 war dieses Verhältnis ansatzweise problematisiert worden. Damals hat Mendelssohn postuliert, dass die Künste »sich vornehmlich der natürlichen Zeichen bedienen«. Gerade deshalb müsse sich aber »eine jede Kunst mit dem Theile der natürlichen Zeichen begnügen, den sie sinnlich ausdrücken kann«, weshalb es auch der »Malerey unmöglich fällt uns einen musikalischen Accort vorzustellen« ([Moses Mendelssohn:] *Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften*. In: *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* Bd. 1 (1757), 2. St., S. 231–268, hier S. 245). Zu einem ähnlichen Schluss kommt auch Meyer gegen Ende des Gegenstandsaufsatzes, wenn er als grundsätzliche Bestimmung der für die bildende Kunst »widerstrebenden Gegenstände« festhält: »Das gänzliche Mißverhältniß der Kunst zu dem Gegenstand, ihr Unvermögen, darüber Herr zu werden, zeigt sich am aller auffallendsten, wenn Bilder etwas vorstellen sollen, welches nicht vor den Sinn des Auges gebracht, noch durch denselben gefasst werden kann; dem zu Folge sind musikalische Concerte, oder historisch bestimmte Unterredungen, deren Ausdruck nicht in den Gebärden liegt, sondern in Worten und Sprüchen beruht, und andere dergleichen Dinge alle unzulässig.« (P I.2, S. 61) Wo die Kunst die unmittelbare Sinnlichkeit des Ausdrucks verlässt, zerfließt sie in die Beliebigkeit der Konvention und wird zur Hieroglyphe, vgl. P I.2, S. 71.

tiven Zeichen⁹¹ und der daran geknüpften, doch viel weitreichenderen Verunsicherung kultureller Verständigung überhaupt ein allgemeinverständliches, dabei jedoch nicht konventionelles Zeichen denkbar?

Ein solches Zeichen soll im Sinne der klassizistischen Theoriebildung bedeuten, aber nicht, weil Künstler und Betrachter das so vereinbart haben (die tiefe kulturelle Verankerung der Bedeutung scheint ohnehin nicht mehr gegeben); vielmehr soll es durch seine Gestalt unmittelbar den Bezug zu seinem Gegenstand herstellen oder – in seiner höchsten, als utopischer Sehnsuchtsort figurierenden Form – auf sich selbst und damit zugleich auf die in ihm konzentrierte allgemeine Wirklichkeit verweisen.⁹² Die Bedeutung eines solchen Ausdrucks sollte dann »ohne äussere Beyhülfe, ohne Nebenerklärung, die man aus einem Dichter oder Geschichtschreiber schöpfen müßte, gefaßt und verstanden werden.«⁹³ Daher bemängelt der kollaborativ verfasste Aufsatz *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst* das vor allem in neueren und neuesten Werken zu bemerkende »gänzliche Mißverhältniß der Kunst zu dem Gegenstand, ihr Unvermögen, darüber Herr zu werden«, was sich insbesondere dann zeigt, »wenn Bilder etwas vorstellen sollen, welches nicht vor den Sinn des Auges gebracht, noch durch denselben gefasst werden kann.«⁹⁴ Die Inadäquatheit dieser Werke beruht auf der Inadäquatheit ihres Zeichengebrauchs. Die Thematisierung dieses Mangels findet bereits in dem Bewusstsein des Verlusts eines unproblematischen Verhältnisses zwischen den Gegenständen und den Zeichen

91 Vgl. dazu auch Werner Busch: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*. München: Beck 1993, S. 24–27.

92 Zu dieser symbolischen Repräsentationslogik vgl. auch Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *Philosophie der Kunst*. (Aus dem handschriftlichen Nachlaß.) Erstmals vorgetragen zu Jena im Winter 1802 bis 1803, wiederholt 1804 und 1805 in Würzburg. In: F. W. J. Schellings sämtliche Werke. 1. Abth., 5. Bd. Stuttgart, Augsburg: Cotta 1859, S. 553–736, hier S. 549. In seiner höchsten Form soll das künstlerische Zeichen zwar noch bedeuten, bringt aber durch den Verweis auf sich selbst die Semiose zugleich zum Implodieren: »Symbolisch ist ein Bild, dessen Gegenstand die Idee nicht nur bedeutet, sondern sie selbst ist.« Schelling geht dabei über die Bestimmung der *Propyläen* hinaus, da es für Goethe und Meyer stets das Besondere ist, das auf das Allgemeine verweist, das Zeichen somit die Semiose aufrecht erhält. Zur philosophischen Diskussion symbolischer Erkenntnis im 18. Jh. vgl. Stephan Meier-Oeser: *Vernunft und Anschauung. Zur wechselvollen Geschichte der Unterscheidung von *cognitio intuitiva* und *cognitio symbolica* in der Erkenntnistheorie des 18. Jahrhunderts*. In: *Anschaulichkeit in Kunst und Literatur. Wege bildlicher Visualisierung in der europäischen Geschichte*. Hg. von Gyburg Radke und Arbogast Schmitt. Berlin, Boston: de Gruyter 2011 (= *Colloquia Raurica*, Bd. 11), S. 61–90.

93 Goethe/Meyer: *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst*, P I.1, S. 21.

94 P I.2, S. 61.

statt; erst dieses Bewusstsein führt zu der ›sentimentalischen‹ Forderung, die Kunst solle nicht mehr eine humane, sondern die natürliche Ordnung der Dinge repräsentieren – aber in einer dem menschlichen Verstand begreiflichen Form. Die Annahme eines solchen direkten, selbst nur im Modus künstlerischer Metaphorik als perspektivisch begreifbaren Verhältnisses zwischen den Gegenständen und ihren (künstlerischen) Ausdrücken bedingt,⁹⁵ dass Kunstwerke nach dem Vorbild der ›Alten‹ zwar »als solche« gekennzeichnet werden,⁹⁶ zugleich aber ihre Funktionsweise und damit ihre Medialität in der Betrachtung zugunsten ihrer (natürlichen) Bedeutung ausgeblendet werden müssen.⁹⁷ Die eigentlich mit der Behauptung der Natürlichkeit des Zeichens einhergehende Sinnlichkeit der Erscheinung wird so wiederum hinter ihrem präsupponierten Sinn zum Verschwinden gebracht.⁹⁸

Die vielbeschworene epistemologische Krise um 1800 entzündet sich somit ganz wesentlich an der Frage, ob die Dinge überhaupt ohne die Zeichen zu haben sind und was sie dem Betrachter sagen wollen (oder können). Dabei kam bildkünstlerischen Darstellungen eine besondere Rolle zu, da sie in einem relativ

95 Vgl. dazu die von Karl Philipp Moritz in seiner Abhandlung *Über die bildende Nachahmung des Schönen* verwendete Metaphorik. Die Tatkraft »muß alle jene Verhältnisse des grossen Ganzen, und in ihnen das höchste Schöne, wie an den Spitzen seiner Strahlen, in einen Brennpunkt fassen. – Aus diesem Brennpunkte muß sich, nach des Auges gemessener Weite, ein zartes und doch getreues Bild des höchsten Schönen ründen, das die vollkommensten Verhältnisse des grossen Ganzen der Natur, eben so wahr und richtig, wie sie selbst, in seinen kleinen Umfang faßt.« Daher könne und müsse »der Abglanz des höchsten Schönen im *verjüngenden* Maaßstabe« auf einen »der Einbildungskraft faßbaren Gegenstand« übertragen werden (Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen* [Anm. 89], S. 76).

96 Vgl. P I.1, S. 4f.

97 Diese grundsätzliche Ausblendung der – stets an die Materialität des Zeichens gebundene – Medialität betrifft deren Realität wie Funktionalität gleichermaßen. Zum Widerstreit von medienrealistischen und medienfunktionalistischen Positionen vgl. Klaus Sachs-Hombach und Hellmut Winter: *Funktionen der Materialität von Bildern*. In: *Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*. Hg. von Marcel Finke und Mark A. Halawa. Berlin: Kadmos 2012 (= *Kaleidogramme*, Bd. 64), S. 50–67.

98 Tatsächlich ist dies, wie unten Abschnitt III zeigen soll, mitunter mit erheblichen Anstrengungen verbunden. Dies führt deutlich vor Augen, dass die Wahrnehmung von Kunst als Werk nicht von ihrer pragmatischen Ebene zu trennen ist, die in ihrem jeweiligen kommunikativen Handlungskontext eine Favorisierung bestimmter Bedeutungsaspekte bedingt. Zur Diskussion um eine zunächst literaturwissenschaftliche Pragmatik vgl. Carsten Dutt und Karlheinz Stierle: *Sed Contra. Dialoge zu Grundfragen der Literaturwissenschaft*. 2. Folge: Was heißt und zu welchem Ende studiert man literaturwissenschaftliche Pragmatik? In: *German Quarterly* 87.1 (2014), S. 1–16.

unproblematischen Verhältnis zu den Dingen zu stehen schienen.⁹⁹ Aufgrund ihrer präsupponierten Evidenz fanden sie sich häufig als sinnfälliges Beispiel im Zentrum der Auseinandersetzung. Dass trotz dieser scheinbaren Unmittelbarkeit am Ende des 18. Jahrhunderts mit zunehmender Intensität die semiotische Ebene des Bildes, das Ziel und die Art seines Bedeutens problematisiert wurden,¹⁰⁰ verweist wiederum auf das stets Prekäre an der Engführung von Bild und Sinn.¹⁰¹ Die in vielen Beiträgen der *Propyläen* vorgenommene Aufwertung der ›Er-findung‹ des Gegenstands, die am Beginn jeder Arbeit an einem Kunstwerk zu stehen habe,¹⁰² weist mitten ins Zentrum der Debatten um ein nicht konventionell, sondern ›aus sich sprechendes‹ Bild,¹⁰³ die hier bereits um die Frage nach einer möglichen symbolischen Verweiskraft des Bildes zentriert werden. Bernhard Fischer zufolge sei allerdings der von Goethe angestellte Versuch einer Integration von bedeutendem Gegenstand und schöner Form im Symbolbegriff – der am Ringen um das renaturalisierte Zeichen im oben umrissenen Sinn teilhat – letztlich deshalb als gescheitert anzusehen, weil dieser »selbst an der naturalistischen, also die ideale Gegenständlichkeit aufhebenden historischen Tendenz« partizipiere.¹⁰⁴ Ohne näher auf Goethes gespanntes Verhältnis

99 Eine Vorstellung, die sich mit einigen Veränderungen zum Teil bis heute gehalten hat. Dagegen vertritt etwa Nelson Goodman die Annahme, dass Ähnlichkeit weder hinreichend noch notwendig für eine Bezugnahme ist, sondern dass es lediglich auf das denotative Verhältnis ankomme, in dem das Bildzeichen zu einem Signifikat wahrgenommen wird, vgl. Nelson Goodman: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Übers. von Bernd Philippi. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995, S. 17.

100 Vgl. dazu die Debatte um Form und Berechtigung der Allegorie, die von Winckelmann bis zu Goethe und Meyer geführt wurde.

101 Damit fällt diese Kunstauffassung keineswegs in eine einfache Analogie von Bild und Sprache zurück, sondern integriert beide Bereiche in einem Werk, das zwar visuell in Erscheinung tritt, aber auch semantisch operiert. Wenngleich die eigene Beschreibungspraxis immer wieder davon abweicht, wird das Kunstwerk (vor allem das bildende) hier eigentlich als Kompositmedium entworfen. Zur These, dass alle Künste Kombinationen verschiedener medialer Codes darstellen, vgl. W.J.T. Mitchell: *Bildtheorie*. Hg. und mit einem Nachw. von Gustav Frank. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2008, S. 152.

102 Vgl. P I.1, S. XIXf.

103 Damit verbunden ist stets die Frage, ob diese Sprache rational oder sinnlich zu verstehen sei. Vgl. ebd., S. XIX: »Wer zu den Sinnen nicht klar spricht, redet auch nicht rein zum Gemüth, und wir achten diesen Punkt so wichtig, daß wir gleich zu Anfang eine ausführlichere Abhandlung darüber einrücken.«

104 Vgl. Bernhard Fischer: *Kunstaufonomie und Ende der Ikonographie. Zur historischen Problematik von ›Allegorie‹ und ›Symbol‹ in Winckelmanns, Moritz' und Goethes Kunsttheorie*. In: DVjS 64/2 (1990), S. 247–277, besonders S. 275f.

zum ›Naturalism‹ einzugehen,¹⁰⁵ soll diese Einschätzung zum Ausgangspunkt genommen werden, um im Kontext der *Propyläen* einen erneuten Blick auf diesen Versuch der ästhetischen Neuorientierung zu werfen. Dabei wird die Person des Herausgebers etwas aus dem Fokus gerückt, um die Ursachen der mangelnden Durchsetzungskraft des klassizistischen Projekts nicht wieder in Goethes Werkentwicklung oder in der übermächtigen Konkurrenz durch die ›neu-deutsche religio-patriotische Kunst‹ zu suchen,¹⁰⁶ sondern im Zusammenhang mit dem kunstpolitischen Bemühen der *Propyläen*, verstanden als eine kollektive Äußerung, neu zu stellen.¹⁰⁷

Kern des komplexen Problemgefüges, auf das auch die offenbar geringe Wirkung der *Propyläen*-Ästhetik symptomatisch verweist, scheint mir die in der Zeitschrift durchwegs aufweisbare Tendenz zur Lesbarmachung und damit Operativisierung des Kunstwerks und seiner Elemente zu sein. Üblicherweise bestehen operative Symbolsysteme aus disjunkten Zeichen, wie etwa Schrift- oder Zahlzeichen, die in ihrem Gebrauch »auf diskrete, eindeutig bestimmbare Entitäten« verweisen¹⁰⁸ und damit regelgeleitet mit gleichartigen Zeichen kombinierbar und (syntaktisch) zu mehrteiligen Ausdrücken erweiterbar sind.¹⁰⁹ Die

105 Dem ansonsten sehr anregenden Aufsatz ist in diesem Punkt zu widersprechen, da Goethes ästhetisches Programm gerade nicht »auf eine naturalistische Wahrheit der Darstellung hinausläuft« (ebd., S. 276), sondern stets einer solchen Vermischung von Natur und Kunst entgegen zu arbeiten strebt; vgl. dazu exemplarisch und besonders deutlich Goethes diesbezügliche Kritik an Diderot, der dazu tendiere, »Natur und Kunst zu confundiren« (P I.2, S. 9–12). Auch die von Fischer zum Beleg angeführte »scheinbare Bewegtheit« (S. 276) der Gruppe Laokoons dient nicht einem platten Illusionismus, sondern der Narrativierung der Darstellung und damit gerade der Transzendierung einer nur abbildenden Wiedergabe der Körper, vgl. P I.1, besonders S. 7–11, und den folgenden Abschnitt dieses Beitrags.

106 Das soll keineswegs in Abrede stellen, dass sich die romantischen Kunstströmungen tatsächlich als wesentlich vitaler erwiesen haben. Dass es nicht zuletzt der in den *Propyläen* und ihren Preisaufgaben vertretene Klassizismus war, der den Romantikern die Negativfolie zur Formierung ihrer eigenen Position abgegeben hat, zeichnet Osterkamp: Die Geburt der Romantik (Anm. 36), plausibel nach. Ergänzend dazu soll hier möglichen Gründen für die relative Schwäche des ästhetischen Klassizismus nachgegangen werden.

107 Zum Spannungsverhältnis zwischen kollaborativer Arbeit an der Zeitschrift und kollektiver Autorschaft vgl. Daniel Ehrmann: »unser gemeinschaftliches Werk«. Zu anonymer und kollektiver Autorschaft in den »Propyläen«. In: GJb 131 (2014), S. 30–38.

108 Vgl. Gernot Grube und Werner Kogge: Zur Einleitung: Was ist Schrift? In: Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine. Hg. von Gernot Grube, Werner Kogge und Sybille Krämer. München: Fink 2005, S. 9–21, hier S. 14.

109 Zu einigen Funktionen operativen Schriftgebrauchs vgl. Sybille Krämer und Rainer Totzke: Einleitung. Was bedeutet ›Schriftbildlichkeit‹? In: Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Ma-

Operativität dieser Einheiten wurzelt somit in ihrer Rekombinationsfähigkeit.¹¹⁰ Dabei wurde bereits früh reflektiert, dass sich die verwendeten Zeichen nicht aufgrund von Ähnlichkeit mit den Dingen verbinden, sondern dass sie zwar ihrer Natur gemäß willkürlich sind, aber in einer »Beziehung oder Ordnung« zueinander stehen, »die einer Ordnung in den Dingen entspricht.«¹¹¹ Auf diese Weise bleiben sie beweglich, können aber trotz ihrer Distanz zum Gegenstand aufgrund einer Grammatik der verhältnismäßigen Entsprechung zur »Grundlage der Wahrheit« geraten.¹¹² Durch ihre Handhabbarkeit können sie zudem Sinn nicht nur abbilden, sondern auch generieren, wodurch sie sich in vielfältige epistemische Praktiken eingliedern.¹¹³ Unter Zuhilfenahme von Zahlzeichen und Operatoren kann ein Mathematiker etwa auf dem Papier rein mental nicht zu bewältigende Probleme lösen und Werte ermitteln, die ihm sonst unzugänglich geblieben wären.¹¹⁴

terialität und Operativität von Notationen. Hg. von Sybille Krämer, Eva Cancik-Kirschbaum und Rainer Totzke. Berlin: Akademie-Verlag 2012 (= Schriftbildlichkeit, Bd. 1), S. 13–35, hier S. 20f.

110 Vgl. Sybille Krämer: Operative Bildlichkeit. Von der ›Grammatologie‹ zu einer ›Diagrammatologie‹? Reflexionen über erkennendes ›Sehen‹. In: Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft. Hg. von Martina Heßler und Dieter Mersch. Bielefeld: Transcript 2009 (= Metabasis, Bd. 2), S. 94–122.

111 Gottfried Wilhelm Leibniz: Dialog über die Verknüpfung zwischen Dingen und Worten. In: Leibniz: Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie. 2 Bde. Übers. von A. Buchenau. Hg. von Ernst Cassirer. Bd. 1. Dritte, erg. Aufl. Hamburg: Meiner 1966 (= Philosophische Bibliothek, Bd. 107), S. 15–21, hier S. 19.

112 Ebd., S. 20. Für Leibniz ist gerade die Form des Zeichens irrelevant, da es nur auf seine Beziehung zu anderen Zeichen ankomme, die in struktureller Entsprechung zu der ›Ordnung in den Dingen‹ stehen muss. Eine solche »Ordnung und Entsprechung wenigstens muß sich, obgleich in verschiedener Weise, in allen Sprachen finden«, und könnte damit *mutatis mutandis* auch für die bildende Kunst in Anschlag gebracht werden.

113 Operative Elemente sind dabei stets jene Werkzeuge und Behelfe, mit denen die Menge des Wahrnehmbaren gegliedert und dem Rauschen der Dinge Sinn abgerungen werden soll. Wie der Arzt bei der Anamnese, der »das Rauschen ausblenden und sich die Ohren für alles verstopfen [muss], was nicht Element der Botschaft ist« (Michel Foucault: Botschaft oder Rauschen? In: M.F.: Schriften zur Medientheorie. Ausgewählt und mit einem Nachw. von Bernhard J. Dotzler. Berlin: Suhrkamp 2013 [= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 2036], S. 221–224, hier S. 223), muss auch der Betrachter eines Bildes die überwältigende Fülle der Materialität gliedern und reduzieren, bis sich der darin verborgene Sinn abzuzeichnen beginnt.

114 Vgl. Krämer/Totzke: Was bedeutet ›Schriftbildlichkeit‹? (Anm. 109), S. 20f. Dies ist auch ein wesentlicher Ausgangspunkt von Leibniz' Überlegungen.

Dass ein solcher Zeichentyp, wie er unter anderem von Gottfried Wilhelm Leibniz vor allem für Mathematik und Epistemologie fruchtbar gemacht wurde,¹¹⁵ in der Bildästhetik nur über Umwege ein brauchbares Äquivalent finden kann, liegt auf der Hand. Immerhin bestehen Bilder – und seien sie noch so voll von Allegorien und »beygelegte[n] Zeichen«¹¹⁶ – nicht nur aus diskreten Einheiten, sondern auch und gerade aus Ligaturen und Übergängen; sie orientieren sich auch nicht auf nur *einer* Ebene entlang *einer* Leserichtung, sondern sind horizontal wie vertikal und sogar in die Tiefe gerichtet und damit unweigerlich mehrfach lesbar.¹¹⁷ Bilder sind daher, mit Nelson Goodman zu sprechen, »syntaktisch dicht«, ihre einzelnen Bedeutungselemente können nicht einfach differenziert werden, sie sind nicht »scharf voneinander zu unterscheiden«, es gibt daher »auch keine Möglichkeit festzulegen, zu welchem Symbol eine bestimmte Marke gehört oder ob zwei Marken zu demselben Symbol gehören.«¹¹⁸ Die Wahrnehmung eines Bildes verläuft somit eher über die von Leibniz angenommenen vielfältigen kleinen Perzeptionen, die zwar »nicht von Apperzeption und Reflexion begleitet sind«, weil sie »entweder zu schwach und zu zahlreich oder zu gleichförmig sind«, aber dennoch »im Verein mit anderen ihre Wirkung tun und sich in der Gesamtheit des Eindrucks, wenigstens in verworrener Weise, geltend machen.«¹¹⁹ Diese kleinen Wahrnehmungen passieren unterhalb der Bewusstseinschwelle, wo sie sich indes zu einem erfassbaren Gesamteindruck summieren und als solcher ins Bewusstsein treten.¹²⁰ Dass die daraus entstehende Erkenntnis verworren ist, muss – jedenfalls nach Leibniz' Systematisierung in seinen

115 Vgl. ebd. und Gottfried Wilhelm Leibniz: [Zur allgemeinen Charakteristik]. In: Leibniz: Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie (Anm. 111), Bd. 1, S. 30–38.

116 P I.1, S. 37.

117 Bereits die Elemente der Darstellung – Punkte, Linien, Flecken, Kurven – sind zwar grundsätzlich, aber nicht eindeutig lesbar. Unweigerlich spricht durch »non-mimetic elements of the picture« auch die Materialität den Betrachter an, vgl. Meyer Schapiro: Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs. In: Semiotica 1 (1969), H. 3, S. 223–242.

118 Nelson Goodman und Catherine Z. Elgin: Revisionen. Philosophie und andere Künste und Wissenschaften. Übers. von B. Philippi. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989, S. 148; vgl. dazu auch Martina Heßler und Dieter Mersch: Bildlogik oder Was heißt visuelles Denken? In: Logik des Bildlichen (Anm. 110), S. 8–49.

119 Johann Gottfried Leibniz: Philosophische Werke in vier Bänden. In der Zusammenstellung von Ernst Cassirer. Bd. 3: Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand. Übers. von Ernst Cassirer. Neuausgabe. Hamburg: Meiner 1996 (= Philosophische Bibliothek, Bd. 498), S. 10.

120 Vgl. dazu Deleuze: Die Falte (Anm. 84), S. 139–143, und in postkantianischer Erweiterung des Ansatzes Salomon Maimon: Versuch über die Transcendentalphilosophie mit einem Anhang über die symbolische Erkenntniß und Anmerkungen. Berlin: Voß und Sohn 1790, S. 27–31.

Betrachtungen über die Erkenntnis, die Wahrheit und die Ideen (1684) – kein Mangel sein, sofern diese zugleich klar ist.¹²¹ Die unbewussten Perzeptionen machen dem Menschen solcherart die Ordnung der Dinge auf vorbegriffliche Weise zugänglich und bilden so das Fundament einer Erkenntnis, die sich von derjenigen des Philosophen zwar unterscheidet, aber einen ähnlichen epistemologischen Status behaupten kann. Die epistemisch dichte, aber geordnete Welt ist in dieser Hinsicht auf ähnliche Weise strukturiert wie das von Goodman als dichte Syntax beschriebene Kunstwerk. Daher scheint Leibniz mit den *petites perceptions* und der *cognitio clara et confusa* einen epistemischen Modus zu beschreiben, der nicht auf begriffliche Erkenntnis der Summe aller Einzelheiten, sondern auf ästhetische Erkenntnis des verworrenen Ganzen als Einzelem abzielt.¹²² In diesem Sinne ist auch Goethes den Aufsatz *Ueber Laokoon* eröffnende Bemerkung zu verstehen:

Ein ächtes Kunstwerk bleibt, wie ein Naturwerk, für unsern Verstand immer unendlich; es wird angeschaut, empfunden; es wirkt, es kann aber nicht eigentlich erkannt, vielweniger sein Wesen, sein Verdienst mit Worten ausgesprochen werden.¹²³

Bildwahrnehmung ist auf diese Weise strukturell von ihrer diskursiven Beschreibung geschieden,¹²⁴ weshalb im Anschluss an Leibniz die Wirkung der im Bild

121 Und das ist sie nach Leibniz: Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie (Anm. 111), Bd. 1, S. 22–29; vgl. dazu neuerdings Ralf Simon: Die Idee der Prosa. Zur Ästhetikgeschichte von Baumgarten bis Hegel mit einem Schwerpunkt bei Jean Paul. München: Fink 2013, S. 30–32. Eine Erkenntnis kann nach Leibniz klar oder dunkel sein. Ist sie klar, kann sie deutlich oder verworren sein. Wichtig ist für den gegenwärtigen Zusammenhang, dass die verworrene Erkenntnis bei Leibniz als Teil der klaren erscheint. Klar, aber verworren wird eine (zusammengesetzte) Sache wahrgenommen, die (wie die Farbe Rot) zwar deutlich erkennbar, aber nicht vom wahrnehmenden Individuum analysierbar und im Sinne einer Nominaldefinition beschreibbar ist. Bereits in den *Betrachtungen über die Erkenntnis* scheint Leibniz auf die späteren *petites perceptions* zu verweisen, aus denen solche verworrenen Wahrnehmungen im Grunde komponiert sind: »Nichtsdestoweniger sind die Vorstellungen dieser Qualitäten sicherlich zusammengesetzt und müssen sich, da die Qualitäten selbst ihre Ursachen haben, weiter auflösen lassen« (Leibniz: Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie [Anm. 111], Bd. 1, S. 23).

122 Beide Erkenntnisweisen beruhen auf einer je spezifischen Subjektivierung der als objektiv angenommenen Wahrheit. Erst diese Modifikation macht sie bereits bei Baumgarten zur menschlichen Erkenntnis; »sie muß nämlich in der Perspektive des Subjekts auftauchen – dieses aber besitzt nicht nur eine logische, sondern auch eine ästhetische Perspektive, und die objektive metaphysische Wahrheit kann [...] in beiden erscheinen.« (Panajotis Kondylis: Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus. Hamburg: Meiner 2002, S. 560).

123 P I.1, S. 1.

124 Am Ende des 18. Jahrhunderts wird diese Trennung insbesondere von Moritz bekräftigt; vgl.

verwendeten Zeichen auch stärker von der durch sie repräsentierten Ordnung insgesamt ausgeht als von logischer Syntax und diskreter Gestalt der semantischen Einheiten. Um einen ästhetischen Gegenstand »in eine Schönheit [zu] verwandeln«, konkretisiert daher Moses Mendelssohn im Anschluss an diese Überlegungen, müssen »die einzelne [sic] Begriffe der Mannigfaltigkeit [...] ihre ermüdende Deutlichkeit verlieren, damit das Ganze in desto verklärterem Lichte hervorstrahlen könne.«¹²⁵

Die Operativität schriftlicher Zeichen kann somit nicht unmittelbar auf den Bereich der bildenden Kunst übertragen werden,¹²⁶ und die *Propyläen* formulieren auch keine regelrechte Programmatik des operativen (Bild-)Zeichens im eigentlichen Sinn. Doch scheinen sich angesichts der durch ihre Historisierung fragwürdig gewordenen Kulturalität von Kunst die ständige Lesbarkeit und Handhabbarkeit¹²⁷ in Verbindung mit der oben umrissenen Sehnsucht nach naturalisierter Bedeutung immer wieder als idealer Fluchtpunkt ihrer ästhetischen Bemühungen einzustellen.¹²⁸ Wie die Mathematik durch Zeichenoperationen neues Wissen generiert, so entsteht auch durch die Komposition ästhetischer Zeichen im Bild ein Sinn, der vorher so noch nicht zu haben war. Nicht zuletzt deshalb kommt in den *Propyläen* der Anordnung eine so wichtige Rolle zu,¹²⁹ denn durch sie erscheint der präsupponierte Sinn der Darstellung pro-

auch Harald Tausch: Entfernung der Antike. Carl Ludwig Fernow im Kontext der Kunsttheorie um 1800. Tübingen: Niemeyer 2000 (= Studien zur deutschen Literatur, Bd. 156), S. 55–58.

125 Moses Mendelssohn: Ueber die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften. In: M.M.: Philosophische Schriften. 2 Bde. Zweyter Theil. Berlin: Voß 1761, S. 67–120, hier S. 76.

126 Eine Ähnlichkeit zwischen Schrift- und Bildzeichen besteht aber darin, dass die Schrift im Gebrauch Neues entstehen lässt. Diese Funktion können auch bildliche Zeichen übernehmen. Kürzlich wurde versucht, die »Materialität, Wahrnehmbarkeit und Handhabbarkeit von Notationen«, zusammengefasst im Begriff der Schriftbildlichkeit stärker in den Blick zu nehmen und dabei die beiden Seiten der Schrift – Sinnlichkeit und Sinn – als Kippfigur zu fassen, vgl. Krämer/Totzke: Schriftbildlichkeit (Anm. 109), S. 24.

127 So wird Goethes Bemerkung in seiner *Nachricht an Künstler und Preisaufgabe* aus 1799, dass für die Teilnahme am ersten Weimarer Preisausschreiben bereits »bestimmter, reinlicher Umriß mit der Feder« hinreichend sei (P II.1, S. 168), auch in diesem Sinne lesbar.

128 Bei Schiller figuriert in diesem Sinne das bildkünstlerische »symbolische Zeichen« als visueller Text: »Alles stellt mehr vor als es ist; es gilt zwar für sich selbst und weis't doch auf etwas andres hin, es ist nur der sinnvolle Buchstabe, in welchem der Geist verhüllt liegt.« [Friedrich Schiller:] An den Herausgeber der *Propyläen* (P III.2, S. 146–163, hier S. 159).

129 Vgl. dazu etwa Goethes *Einleitung* und den Aufsatz *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst*. Die Anordnung betrifft dabei sowohl die »geistige« als auch die »sinnliche Behandlung« des Gegenstands, vgl. P I.1, S. XIXf.

duktiv im Material kodiert. Das Bild – insbesondere dasjenige der ›Alten‹, die »in dem Raum alles zeigen« wollten – erscheint für Goethe so »als ein ab- und eingeschloss'nes Ganze«.¹³⁰ Dies führt zur Formulierung einer idealen Betrachtungsweise, der die sinnvolle Form des Werks zum beherrschenden Wahrnehmungsdispositiv gerät. Demnach solle man sich auch »nicht etwas bey dem Bilde denken, sondern man sollte das Bild denken und in demselben alles sehen.«¹³¹ Indem die Apperzeption des Sinns somit bereits in der Betrachtung und nicht in reflexiver (auf Seiten des Betrachters) oder allegorischer (auf Seiten des Bildes) Distanz zum materiellen Werk stattfindet, werden auch keine Zeichen, sondern Bilder gelesen. Das Werk behauptet auf diese Weise zugleich seine Bedeutung *und* seine Autonomie gegenüber dem Betrachter. Die Lesbarkeit beruht dabei zwar wie bei jeder Bildlektüre auf einer »Reihe von diskreten Zügen, Merkmalen oder Elementen«,¹³² doch sollen die kombinierbaren Bildeinheiten nun nicht mehr konventionell, also ohne kulturelles Vorwissen unlesbar, sondern ›natürlich‹ und damit universell verständlich, anthropologisch sein. Die einzelnen Darstellungselemente des Bildes verknüpfen sich auf diese Weise zeichenhaft mit dem darzustellenden Bildgegenstand¹³³ und sind so für sich bedeutend und beweglich; sie lassen sich aber darüber hinaus in eine Ordnung setzen, die eine sekundäre, nicht mehr bewusst auf einzelne Elemente rückführbare Lesbarkeit ermöglicht.¹³⁴ Die Kunstwerke entfalten dabei auf sinnliche Weise ihren Sinn,

130 Goethe an Meyer, [27.2.1789], GMB I, S. 28.

131 Ebd.

132 Hubert Damisch: Acht Thesen für (oder gegen?) eine Semiologie der Malerei. In: Bildtheorien aus Frankreich. Eine Anthologie. Hg. von Emmanuel Alloa. München: Fink 2011, S. 203–219, hier S. 206.

133 Die *Propyläen* verfallen hierbei keineswegs einem einfachen ›Realismus‹, sie begreifen diese Elemente nicht als korrespondierende Abbilder, sondern als typisierte Zustände oder Handlungen und fokussieren vor allem deren Umschlag in andere Zustände und Handlungen, vgl. dazu auch P I,1, S. 10–13.

134 Damit wird das Bild aber nicht einfach zur reinen Botschaft, zur theoretisch aufpolierten Allegorie, die auf einer Trennung der Ordnungen des Sichtbaren und Lesbaren beruht, vgl. dazu Damisch: Acht Thesen (Anm. 132), hier S. 215. Dieser denkt das genuin Semiotische der Malerei »als eine gewissermaßen psychosomatische Modalität der Sinnbildung, als ein Moment, das direkt auf den Körper einwirkt und dem Symbolischen logisch, genetisch wie produktiv vorgängig ist«. Tendenziell kommuniziert das Bild damit auch einen sinnlichen Sinn, der einer von der Sprache abweichenden Syntax unterliegt und sich so als durchaus unsicheres Wissen der Diskursivierung sperrt. In diesem Zusammenhang ist auch die oben in Abschnitt I nachgezeichnete Kontroverse zwischen Meyer und Schiller, der ja gerade die kaum zu kontrollierenden psychophysischen Effekte der Betrachtung auszuschließen versucht, zu sehen.

der auch mit den »leiblichen Augen«¹³⁵ gelesen werden muss. Solcherart suchen die *Propyläen* ihren Weg aus der Krise der Zeichen im prekären Konzept einer ästhetischen Erkenntnis der Bilder.¹³⁶

Diese Feststellung mag auf den ersten Blick befremden, da sie in Widerspruch zu der in der Forschung bisher stärker betonten Tendenz zur Autonomisierung des Kunstwerks durch die Ablösung von seinem Gegenstand zu stehen scheint. Und tatsächlich wird besonders im ersten Band der Zeitschrift das Kunstwerk im Anschluss an Karl Philipp Moritz als ein sich selbst Ausprechendes entworfen. An prominenter Stelle – in einer den Aufsatz *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst* nicht nur einleitenden, sondern insgesamt grundierenden und die aufgestellte Gattungshierarchie legitimierenden Passage – bemerkt Meyer, man fordere »von einem jeden Kunstwerke, daß es ein Ganzes für sich ausmache, und von einem Werke der bildenden Kunst besonders, daß es sich selbst ganz ausspreche.«¹³⁷ Diese für die *Propyläen* typischen, knapp formulierten Maximen rufen leicht spontane Zustimmung hervor, erweisen sich aber dem genaueren Blick als signifikant unterdeterminiert. Hatte es Moritz in seinem schon 1785 erschienenen *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten* noch deutlich zu machen gewusst, dass das Kunstwerk deshalb »in sich ein Ganzes ausmacht«, weil es ein »in sich selbst Vollendetes« darstellt, das dem Betrachter »um sein selbst willen Vergnügen gewährt«,¹³⁸ so bleibt es dreizehn Jahre später nur noch zu erraten, welcher Natur das aus der Betrachtung entspringende Vergnügen sein soll und ob dieses derselben notwendigen Zweckfreiheit unterliegt.¹³⁹ Dieser Aspekt bezeichnet bereits die Frontlinie, die sich zwischen operativisierenden und ästhetisierenden Tendenzen in den *Propyläen* aufzuwerfen beginnt. Durch die veränderten Kontexte scheint Moritzens Autonomiepostulat in den späten

135 Goethe an Meyer, [27.2.1789], GMB I, S. 28.

136 Mit Blick auf die Statuengruppe des Laokoon betont daher Goethe die von der logisch-diskursiven Erkenntnis unterschiedene Wahrnehmung eines Kunstwerks, das »nicht eigentlich erkannt, vielweniger sein Wesen, sein Verdienst mit Worten ausgesprochen werden« kann (P I.1, S. 1).

137 P I.1, S. 21.

138 Karl Philipp Moritz: *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten*. In: Moritz: *Schriften zur Ästhetik und Poetik* (Anm. 89), S. 3–9, hier S. 3 (Hervorhebungen im Original); vgl. dazu auch [Moses Mendelssohn:] *Betrachtungen über die Quellen* (Anm. 90), S. 236f.

139 Zumal nun die Veredlung der »unendlichen Geistesfähigkeiten des Menschen« im Zuge der Kunstbetrachtung als »das wesentlich Nützliche« des Werks begriffen wird. ([Johann Wolfgang Goethe:] *Rezension 1800. Schluss* [P III.2, S. 142]).

1790er Jahren nicht mehr geeignet, eine klassizistische Ästhetik zu begründen, weshalb eine Adaptierung der Theorie nötig wird. Denn während für Moritz das Vergnügen am Kunstwerk vor allem aus der sinnlichen Erkenntnis seiner Ganzheit entspringt,¹⁴⁰ ist die Situation für Goethe und Meyer insofern komplizierter geworden, als sie nun an zwei Fronten zugleich zu kämpfen haben: Es ist ihnen nicht mehr nur um eine Autonomisierung des Schönen zu tun, sondern es muss zudem die Ebene einer objektiven Bedeutung eingeholt werden, um der Gefahr der völligen Abstraktion vom Gegenstand und der Tendenz des »In-Sich-Selbst-Vollendeten« zur Aufwertung des schaffenden und betrachtenden Subjekts Vor-schub zu leisten.¹⁴¹ Der sinnliche Eindruck der Schönheit wird somit neuerlich zu dem geistigen in Konkurrenz gesetzt.

Nun bestand die denkbar schwierige Aufgabe für die Weimarischen Kunstfreunde darin, gleich drei Differenzierungen, also Negationen vorzunehmen und

140 Im Aufsatz *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (1788) wird die Schönheit der Kunst als eine der Natur analoge Vollkommenheit betrachtet, die den entscheidenden Vorzug besitzt, für den Betrachter sinnlich auf einmal fassbar und also überhaupt erkennbar zu sein, vgl. Karl Philipp Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (Anm. 89), S. 63–93, hier S. 72. Da diese Vollkommenheit an ihre Erscheinung gebunden ist, kann sie nicht rein verstandesmäßig erfasst werden, sondern muss durch die »Empfindungswerkzeuge« wahrgenommen werden, die damit »dem Schönen wieder sein *Maß* vor[geben]« (ebd., S. 73). Die Natur des Schönen liege »ausser den Grenzen der Denkkraft, in seiner Entstehung« (ebd., S. 77), weshalb »die Denkkraft beim Schönen nicht mehr fragen kann, warum es schön sey«. »Das Schöne kann daher nicht erkannt, es muß hervorgebracht – oder empfunden werden« (ebd., S. 78).

141 Immerhin entsteht, seinem Aufsatz *Über die bildende Nachahmung des Schönen* zufolge, das Kunstwerk als verkleinertes Analogon der Natur durch die Sichtbarmachung der »bloß dunkel geahndeten Verhältnisse jenes großen Ganzen«, mithin aus der genialischen »Thatkraft« des Künstlers, die jene Verhältnisse »nach sich selber, aus sich selber bilden« müsse (ebd., S. 76). Bei Moritz fallen Hervorbringung und Betrachtung insofern in eins, als der höchste Grad des Empfindungsvermögens eines Kunstwerks »durch das Werden desselben, in die bildende Kraft, die es schuf, hindurch« blickt. Es »ahndet dunkel den höhern Grad des Genusses eben dieses Schönen, im Gefühl der Kraft, die mächtig genug war, es aus sich selbst hervorzubringen.« (ebd., S. 79) Dass diese Tendenz des »In-Sich-Selbst-Vollendeten« zur Aufwertung des schaffenden und betrachtenden Subjekts für die *Propyläen* zusehends problematisch wird, zeigt sich insbesondere daran, dass das *Athenaeum* darauf zurückgreift und das als typisch romantisch entworfene Genre des Fragments »gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet [...] wie ein Igel« entwirft (*Athenaeum*. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. Ersten Bandes Zweytes Stück [1798], S. 230 bzw. Friedrich Schlegel: *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean Jacques Anstett, Hans Eichner u.a. Paderborn u.a.: Schöningh 1958ff., Bd. I.2, S. 197).

daraus eine eigene, positive Ästhetik zu generieren. *Erstens* war ›Schönheit‹ im Rückgriff auf autonomisierende Bestimmungen des Schönen vom ›Nutzen‹ zu trennen.¹⁴² *Zweitens* und folglich mussten ›Natur‹ und ›Kunst‹ deutlicher als bisher voneinander geschieden werden, da autonome ›Schönheit‹ zunächst als Analogon der Vollendung des Naturganzen entworfen wurde und auf diese Weise zur Konfundierung mit einfachen Nachahmungspostulaten neigte.¹⁴³ Da mit dieser Abgrenzung aber unweigerlich die Rolle des künstlerischen Subjekts aufgewertet wurde, musste Kunst nun *drittens* auch objektiv festgelegt und insbesondere vom Zierrat gesondert werden, um die Gefahr darstellerischer Entgrenzung und Beliebigkeit einzudämmen.¹⁴⁴ Denn ohne eine solche objektive Grundlage zur Klassifizierung eines Gegenstands als Kunst und ohne die Formulierung von Gelingsbedingungen, die zugleich den Künstlern als Richtschnur dienen sollten, war ein beurteilender Kunstdiskurs kaum mehr möglich, wie er sich indes gerade als regulatives Komplement zu der den Prinzipien des Marktes unterworfenen Ausstellungskunst im Gegensatz zur Auftragskunst einstellen musste. Ohne ein solches objektives Kriterium könnte alles Kunst sein, solange sie den schwer fassbaren Eindruck von Geschlossenheit erzeugt und sich gefällig aus dem Individuum ergießt.¹⁴⁵ Indem durch die Autonomisierung von Kunst auch und gerade

142 Um 1800 wurde diese Position vermehrt und in Anschluss an Kant auch ganz explizit vertreten, vgl. etwa [Friedrich Ast:] Allgemeine Betrachtungen über das Wesen der schönen Kunst. In: Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste 63/2 (1800), S. 179–233, hier S. 213–220.

143 Vgl. etwa Moritz: Über die bildende Nachahmung des Schönen (Anm. 89). Moritz greift damit auch Kants in den Paragraphen 44–47 der *Kritik der Urteilskraft* gegebener Bestimmung des Doppelcharakters der schönen Kunst voraus: »An einem Producte der schönen Kunst muß man sich bewußt werden, daß es Kunst sei und nicht Natur; aber doch muß die Zweckmäßigkeit in der Form desselben von allem Zwange willkürlicher Regeln so frei scheinen, als ob es ein Product der bloßen Natur sei.« Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft [1790]. In: Kant's gesammelte Schriften. Hg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin (davor Königlich Preußische Akademie der Wissenschaften, Berlin: Reimer). Berlin: de Gruyter 1900ff. [im Folgenden zitiert als AA], Bd. 5., S. 165–485, hier S. 306.

144 Diese Gefahr war bereits Kants Grundlegung der Autonomie des Schönen inhärent, denn er unterscheidet dabei »zweierlei Arten von Schönheit: freie Schönheit (pulchritudo vaga), oder die bloß anhängende Schönheit (pulchritudo adhaerens).« (Kant: Kritik der Urteilskraft §16, AA 5, S. 229) Die anhängende Schönheit ist insofern unfrei, als sie sich – dem idealistischen Grundton gemäß – am Grad der Vollkommenheit ihrer an einem Begriff orientierten Darstellung bemisst. Die Darstellung einer menschlichen Gestalt ist demnach dann schön, wenn sie zweckmäßig zum Ausdruck bringt, »was das Ding sein soll« (ebd., S. 230; dagegen Schillers Brief vom 25.1.1793 an Gottfried Körner [SNA 26, S. 175f.]).

145 Es liegt auf der Hand, dass sich aus dieser unter dem Signum der Krise von Romantik und Klas-

Kunstformen wie die Arabeske eine theoretische Aufwertung erfuhren, die auch innerhalb des Klassizismus aufgrund ihrer semantischen Zwecklosigkeit und ihres rein sinnlichen Wohlgefallens bisweilen zum Paradigma erhoben und damit in gefährliche Nähe zur ›hohen Kunst‹ gebracht wurden,¹⁴⁶ drohte der Unterschied zwischen künstlerischen Werken und zufälligen, in diesem Sinne nicht von natürlichen zu unterscheidenden Schönheiten mit der Bedeutung, dem Sinn der Darstellung zu schwinden.¹⁴⁷ Das klassische Bild würde sich dadurch mit seiner Funktion für die Entwicklung der Kultur in reine, mithin schweigende Visualität auflösen.¹⁴⁸ Ein bewusstlos von seinen inneren Impulsen umher-

sizismus geführten Debatte viele damals problematisierte oder gar perhorreszierte, heute aber geläufige Prinzipien moderner Kunst herleiten.

146 So etwa Karl Philipp Moritz: *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente*. Berlin: Matzdorff 1793, S. 3–5: »Das Zierliche setzt man dem Unbehülflichen, der schweren Masse, dem Plumpen entgegen. [...] Was ist es anders, als der innere Trieb nach Vollkommenheit, der sich auch hier offenbart, der [...] eine Art von Vollendung zu geben sucht, wodurch es sich zu einem Ganzen bildet – [...] so kann auch die geringste wohlgewählte Zierrath durch das Auge die Seel ergötzen, und unmerklich auf die Verfeinerung des Geschmacks und Bildung des Geistes wirken. – Daher ist selbst das Streben nach Verzierung ein edler Trieb der Seele [...] – und wenn dieser Trieb nicht mißleitet wird, so ist er eben so wohlthätig als der Trieb nach Wissenschaft und nach der hohen Kunst.«

147 In diese intrikate Situation hatte sich der Klassizismus allerdings ganz von alleine gebracht. Die ›Grotesken‹ wurden nicht nur aufgrund ihrer antiken Abkunft und ihrer Wiederaufnahme durch Raffael auch ästhetisch aufgewertet, sondern gerade aufgrund ihrer bedeutungslosen Schönheit von einer immer radikaler werdenden Autonomiästhetik als programmatische Form entdeckt. Insbesondere Moritz hat auf diese Weise die ästhetischen Grenzen des deutschen Klassizismus verunsichert, siehe dazu Moritz: *Vorbegriffe* (Anm. 146). Zur Debatte um die Arabeske vgl. auch Helmut Pfotenhauer: *Klassizismus und Ornament. Die italienischen Verzierungen in der deutschen Kunstdiskussion des 18. Jahrhunderts*. In: »Italien in Germanien«. Deutsche Italien-Rezeption von 1750–1850. Akten des Symposiums der Stiftung Weimarer Klassik, Herzogin Anna Amalia Bibliothek / Schiller-Museum, 24.–26. März 1994. Hg. von Frank-Rutger Hausmann in Zusammenarbeit mit Michael Knoche und Harro Stammerjohann. Tübingen: Narr 1996, S. 37–63.

148 Diese Angst des Klassizismus und seine darin begründete Neigung zu ästhetischer Hermetisierung gegenüber solchen Extrempositionen steht heute häufig in Verdacht, ›unmodern‹ zu sein und wird darum gerne vor allem dem als Pedanten geltenden Heinrich Meyer angelastet. Die klassizistische Position ist indes weder modern noch unmodern und sperrt sich einer retrospektiven Vermessung mit einem woran auch immer kalibrierten ›Modernemeter‹, sondern muss vielmehr im Zusammenhang mit den diskursiven Voraussetzungen und den ästhetischen Positionskämpfen ihrer Zeit gesehen werden. Die Suche nach Vorläufern des vom Wort gereinigten Kunstwerks, das Mitchell zufolge »oft mit Modernismus oder abstrakter Malerei assoziiert wird«, tatsächlich aber »ebenso utopisch wie unmöglich« ist (Mitchell: *Bildtheorie* [Anm. 101], S. 155), kann daher nur Anhänger teleologischer Entwicklungsphantasien freuen.

geworfenes Genie, das sich ohne Wahl der eigenen Manier hingibt, beginnt sich in Weimar zusehends als Schreckensbild zu konturieren.

Noch Kant hatte die Vorstellung jenes vor schöpferischer Kraft strotzenden Individuums gegen die akademischen Regelzwänge ins Feld geführt,¹⁴⁹ das, »wie es sein Product zu Stande bringe, selbst nicht beschreiben, oder wissenschaftlich anzeigen könne«, sondern nur »als Natur die Regel gebe«.¹⁵⁰ Ein so bestimmtes Kunstwerk bleibt selbst für seinen Urheber unerklärlich, und dieser könne daher nichts Besseres tun, als sich möglichst widerstandslos den natürlichen Kräften seines Inneren zu ergeben und die Schöpfung aus sich selbst stattfinden zu lassen. Gegen eine solche Rücknahme der individuellen Verfügungsgewalt und des künstlerischen Vermögens hat Goethe mehrfach Vorbehalte geäußert. Weit davon entfernt, die spezifische Leistung des Genies in Abrede stellen zu wollen,¹⁵¹ dessen nicht erlernbares Talent immer noch als Voraussetzung ›wahrer Kunstproduktion‹ figuriert, ist die theoretische Position der *Propyläen* dennoch von der Überzeugung geprägt, dass der künstlerische Schaffensprozess einer stilistischen Reife bedarf, die auf dem nur schwer zu erschütternden Fundament »von Kenntniß, Regelmäßigkeit, Ernst und Strenge« sicher aufruht.¹⁵² Wenig überraschend ist es daher, dass Goethe im Zuge seiner Auseinandersetzung mit Johann Gottfried Schadow, die von der im letzten Stück der *Propyläen* erschienenen *Flüchtigen Uebersicht über die Kunst in Deutschland* angestoßen wurde, notiert:¹⁵³ »Das sogenannte aus sich schöpfen macht gewöhnlich falsche Originale und Manieristen.«¹⁵⁴

Sich gegen diese subjektivistischen Tendenzen in der Kunst zu verwehren, gelang der Zeitschrift recht gut; aus solchen Abgrenzungen aber eine eigene Position zu gewinnen und diese möglichst konturiert darzustellen, war ein anhaltendes Problem der *Propyläen*, da gerade durch die Wiedereinführung der Bedeutungskategorie das Bild emphatisch als Medium begriffen und folglich in den Schnittpunkt eines pragmatischen Verhältnisses von Künstler und Betrach-

149 Zur auch für das Verständnis der klassischen Ästhetik aufschlussreichen Unterscheidung von Kraft und Vermögen vgl. Christoph Menke: *Die Kraft der Kunst*. Berlin: Suhrkamp 2013 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 2044).

150 Kant: *Kritik der Urteilskraft* §46, AA 5, S. 308.

151 Nicht zuletzt deshalb, weil der Geniegedanke eine der wesentlichen Stützen von Goethes eigener Autor-Imago und damit auch seines kommerziellen Erfolgs darstellte (vgl. etwa Wolf: *Streitbare Ästhetik* 2001 [Anm. 83], S. 63–85).

152 P I.1, S. XXXII.

153 Zum Entstehungszusammenhang vgl. MA 17, S. 1307f.

154 Johann Wolfgang Goethe: *Maximen und Reflexionen*, Hecker-Nr. 1119 (MA 17, S. 905).

ter verschoben wurde, zugleich aber seinen Anspruch auf sinnliche Schönheit nicht einbüßen sollte. Damit begaben sich die *Propyläen* unversehens auf ein um 1800 durch vielfältige theoretische Reibungspunkte aufgeheiztes Pflaster. Immerhin tendierte die auch von den Frühromantikern geteilte autonomieästhetische Position dahin, das Bild als eine opake Oberfläche zu sehen, die den Blick auf einen dahinterliegenden Sinn versperrt, ihn vielmehr auf die lediglich »hieroglyphische« Bedeutung des Werks selbst zurücklenkt. Eine solche nur schwer materiell im Bild zu markierende Selbstbezüglichkeit erfordert vom Betrachter bereits ein gewisses Bildbewusstsein, ein Wissen darum, dass es sich bei dem betrachteten Gegenstand um ein Kunstwerk handelt.¹⁵⁵ Aus dieser Perspektive ist in der Moderne jeder Betrachtung von Kunst als Kunst die Unschuld genommen. Die Sinnlichkeit wird von ihrer Naivität befreit und gerät durch die Reflexivität der Betrachtung sogar zum sinntragenden Element. Die theoretische Aufwertung der »sprechenden« Form geschieht somit stets im Bewusstsein des Verlusts der unmittelbaren Sinnlichkeit. So wird dem betrachtenden Blick das Kunstwerk nicht einfach transparent auf eine dahinterliegende Bedeutung; dessen Sinn soll nun vielmehr materialiter in der Form selbst kodiert und darin lesbar sein. Trotz dieser nun stärker betonten Sinnlichkeit seiner Erscheinung tendiert das Kunstwerk im Zuge seiner Lektüre durch den Betrachter letztlich wiederum dazu, sich als Medium zugunsten seines Gehaltes aufzulösen. Dieser Zwiespalt zwischen Opazität und Transparenz, der in der jüngeren bildwissenschaftlichen Debatte auch aus medientheoretischer Sicht wieder aufgegriffen wurde,¹⁵⁶ ist letztlich unauflösbar, da damit zwei Perspektiven bezeichnet sind, die zwar mit gleichem Recht, aber »nicht *zugleich* eingenommen werden können.«¹⁵⁷ Die Sinnlichkeit verbürgt somit die Autonomie des ästhetischen Zeichens, doch ist zugleich Kunst

155 Goethe hat mehrfach darauf hingewiesen, dass Kunstwerke sich auch durch ihre Faktur als solche zu erkennen geben müssen, vgl. P I.1, S. 4.

156 Vgl. etwa Emmanuel Alloa: *Das durchscheinende Bild. Konturen einer medialen Phänomenologie*. Zürich: Diaphanes 2011.

157 So Sybille Krämer: *Medien zwischen Transparenz und Opazität. Reflexionen über eine medienkritische Epistemologie im Ausgang von der Karte*. In: *Hide and See. Das Spiel von Transparenz und Opazität*. Hg. von Markus Rautzenberg und Andreas Wolfsteiner. München: Fink 2010, S. 215–225, hier S. 217. Wie unvereinbar die Perspektiven auch sein mögen, Opazität und Transparenz sind dennoch zwei Aspekte der Medialität von Bildkunst, die jedem Werk auf spezifische Weise zugleich eignen, vgl. dazu auch Arthur C. Danto: *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*. Übers. von Max Looser. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1996 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 957), besonders S. 209–251, und Gottfried Boehm: *Die Wiederkehr der Bilder*. In: *Was ist ein Bild?* Hg. von G.B. München: Fink 1994 (= Bild und Text), S. 11–38.

im emphatischen Sinn ohne Bedeutung nicht zu haben. Zwei aus dieser intrikaten Situation resultierende paradoxe Fügungen lassen das ästhetische Programm der *Propyläen* für die adressierten Künstler und Liebhaber weitgehend unverständlich¹⁵⁸ und kaum praktikabel werden: Ein Kunstwerk müsse demnach »sinnlich und übersinnlich«¹⁵⁹ sowie »natürlich zugleich und übernatürlich« sein.¹⁶⁰ Der präsupponierte, im materiellen Zeichen selbst kodierte Sinn muss in der Betrachtung mitgelesen werden und etabliert so eine Figur der permanenten Übersetzung: Die sinnliche Wahrnehmung des Bildes fällt beständig in ein »Wahrnehmen-Als« und wird so in eine Oszillationsbewegung zwischen diesen beiden Polen versetzt.¹⁶¹ Der anspruchsvolle Lösungsversuch des ästhetischen Dilemmas bestand in der Folge darin, dem Kunstwerk einerseits seine sinnliche Opazität zu belassen, es aber andererseits auch lesbar zu halten¹⁶² und so in eine

158 Solches Unverständnis formuliert deutlich [Johann Gottfried] Schadow: Ueber einige, in den *Propyläen* abgedruckte Sätze, die Ausübung der Kunst in Berlin betreffend. In: *Eunomia* 1 (1801), 1. Bd., S. 487–519, hier: S. 490f.: »Was die *Propyläen* bezwecken, erscheint dem beginnenden Künstler in Wolken gehüllt, und der ausgebildete, welcher merkt, wo es hin soll, wird mit mir sagen, daß weder Worte noch irgend eine Sprache dazu hinreichen, die Poetik in der Kunst zu lehren.«

159 Das Kunstwerk soll in seiner sinnlichen Gestalt zugleich eine übersinnliche Bedeutung repräsentieren. Dass dies kaum anders als durch den Umweg über das rezipierende Subjekt möglich sein kann, zeigt etwa Goethes spätere Einschätzung von Jan Evangelista Purkinjes *Beiträgen zur Kenntnis des Sebens in subjectiver Hinsicht* (Prag 1818): »Dieser vorzügliche Mann ergeht sich in den physiologischen Erscheinungen und führt sie durch's Psychische zum Geistigen, so daß zuletzt das Sinnliche in's Übersinnliche ausläuft« (Goethe an Carl Friedrich von Reinhard, 29.3.1821 [WA IV, 34, S. 172–173]); vgl. auch [Ast:] *Allgemeine Betrachtungen* (Anm. 142), S. 203.

160 P.I.1, S. XII; vgl. auch P.I.1, S. 64. Es scheint sich hierbei nicht nur um die schwierige Beziehung von unmittelbar Dargestelltem und (symbolisch) Mitbedeutetem, sondern auch um das Problem des Verhältnisses zwischen »Bildträger« und »Bildobjekt« zu handeln, vgl. dazu Wiesing: *Artifizielle Präsenz* (Anm. 78), S. 52–54.

161 Durch die Vorstellung der Übersetzbarkeit wird der Bereich des Nicht-Diskursivierbaren gegen null und damit zugleich die Komplexität des Bildes und seiner Beziehungen reduziert. Kritik an dieser in der Rede über Kunst bis ins 20. Jahrhundert gut gepflegten Ansicht übt etwa Michel Foucault: *Worte und Bilder*. In: M.F.: *Schriften zur Medientheorie*. Ausgewählt und mit einem Nachw. von Bernhard J. Dotzler. Berlin: Suhrkamp 2013 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 2036), S. 29–32, hier S. 31: »Eine Form erscheinen zu lassen ist keine indirekte (subtilere oder auch naivere) Art, etwas zu sagen. Nicht alles, was die Menschen tun, ist letztlich ein entschlüsselbares Rauschen.«

162 Wie Lesbarkeit gewährleistet werden konnte, nachdem die Allegorie als Bedeutungsträger ausgeschieden worden war, stellte eines der wesentlichen Probleme der *Propyläen* dar. Um (möglichst eindeutig) lesbar zu bleiben, musste das Kunstwerk aber trotz seiner dichten semantischen Struktur in bestimmter Weise syntaktisch gereiht bzw. gerichtet sein. Zu diesem Kriterium vgl. Krämer: *Operative Bildlichkeit* (Anm. 110), S. 99f.

Kippfigur zu gießen,¹⁶³ die nacheinander, aber gleichberechtigt ihre materiale und mediale Funktion sichtbar werden lässt.

III. BILDVERLUST. DIE TÜCKEN DER ›NATÜRLICHEN‹ BEDEUTUNG IN DER BESCHREIBUNGSPRAXIS DER *Propyläen*

Anhand eines prominenten Beispiels versucht Goethes Beschreibung der antiken Statuengruppe des *Laokoon* das diffizile, bisweilen verworrene ästhetische Programm der *Propyläen* in einem ersten Aufriss zu veranschaulichen (vgl. Abb. 1 und 8).¹⁶⁴ Um seinen komplexen Begriff der künstlerischen Darstellung fasslicher zu machen, trennt er zunächst die »den sinnlichen Kunstgesetzen unterworfen[e]« »Anmuth« von der »durch das Maas« entstehenden »geistigen Schönheit«.¹⁶⁵ Die *Laokoon*-Gruppe, die am Ende des Aufsatzes als das »geschlossenste Meisterwerk der Bildhauerarbeit«¹⁶⁶ figuriert, erhält damit eine Doppelgestalt, indem sie sowohl sinnliche als auch geistige Schönheit auf sich vereint. Die »sinnliche Schönheit«, die als ästhetische Formung dem Material abgerungen wurde, kann dabei insofern weitgehende Eigenständigkeit behaupten,

163 Gerade aus solchen Umschlagsprozessen können Sinnoffenheit und Bedeutungsvielfalt entstehen. Zum Motiv dieser Bewegung vgl. auch Reinhard Wegner: Von Klapp-Bildern und Kipp-Figuren. »Tournez s'il vous plaît« – ein Schlüsselmotiv in Goethes *Wahlverwandtschaften*. In: Goethes »Wahlverwandtschaften«. Werk und Forschung. Hg. von Helmut Hühn unter Mitarb. von Stefan Blechschmidt. Berlin, New York: de Gruyter 2010, S. 219–236, besonders S. 233f.

164 Auf die herausragende Stellung der Statuengruppe in der Kunstliteratur insbesondere des 18. Jahrhunderts kann hier nicht näher eingegangen werden. Aus der großen Fülle neuerer Forschungsbeiträge dazu sei aber stellvertretend für weitere Arbeiten auf die folgenden verwiesen: Simon Jan Richter: The End of Laocoön: Pain and Allegory in Goethe's »Über Laokoon«. In: Goethe Yearbook 6 (1992), S. 123–141; Reinhart Meyer-Kalkus: Schreit Laokoon? Zur Diskussion Pathetisch-Erhabener Darstellungsformen im 18. Jahrhundert. In: Von der Rhetorik zur Ästhetik. Studien zur Entstehung der modernen Ästhetik im 18. Jahrhundert. Hg. von Gérard Raulet. Rennes: Philia 1995, S. 67–110; Inka Mülder-Bach: Sichtbarkeit und Lesbarkeit. Goethes Aufsatz »Über Laokoon«. In: Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert. Hg. von Inge Baxmann, Michael Franz und Wolfgang Schäffner. Berlin: Akademie 2000 (= LiteraturForschung), S. 465–479; Norbert Christian Wolf: »Fruchtbarer Augenblick« – »prägnanter Moment«: Zur medien-spezifischen Funktion einer ästhetischen Kategorie in Aufklärung und Klassik (Lessing, Goethe). In: Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings. Hg. von Peter-André Alt, Alexander Košenina, Hartmut Reinhard u. Wolfgang Riedel. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 373–404.

165 P I.1, S. 3.

166 Ebd., S. 18.

als sie ihre Wirkung selbst dann noch zu entfalten vermag, »wenn man auch von dem Inhalt abstahirt«. ¹⁶⁷ Damit konvergiert sie zunächst mit autonomen Bestimmungen des Schönen, die vor allem den sinnlichen Ausdruck der Vollkommenheit eines Werkes zum dezisiven Kriterium erhoben haben; durch ihre Freiheit von der Bedeutung nimmt die schöne Form indes problematische Züge an, da sie sich zur Verabsolutierung des Sinnlichen hinneigt und damit dem Auge zum Sieg über den Geist zu verhelfen scheint. ¹⁶⁸ Indem sich aber die Anmut als Effekt der nach ästhetischen, nicht nach natürlichen Gesetzen verfassten Darstellung eines Gegenstandes – also sekundär über das Bildbewusstsein des Betrachters – einstellt, kann die sinnliche Schönheit des Kunstwerks nachdrücklich von rein natürlicher Schönheit geschieden werden. ¹⁶⁹ So habe etwa die symmetrische Anordnung der Figuren in der antiken Plastik den Zweck, »daß die Gestalten zugleich ein Zierath werden sollten«, wodurch nicht zuletzt »in dieser symmetrischen Art mehr Mannigfaltigkeit zu zeigen war als in unsrer neuern.« ¹⁷⁰ Für die Wahrnehmung eines schönen Gegenstandes als Kunstwerk ist damit immer auch die Reflexion auf seine Faktur nötig, weshalb eine eigentlich ästhetische Anschauung bereits vom unmittelbaren Genuss geschieden werden und einer bestimmten Stufe kennerschaftlicher Bildung aufrufen muss. ¹⁷¹ Im Dienste dieser Unterscheidung bezeichneten die Künstler der Antike »ihre Kunstwerke als solche, durch gewählte Ordnung der Theile« und erleichterten damit zugleich »dem Auge die Einsicht in die Verhältnisse durch Symmetrie«. ¹⁷²

167 Ebd., S. 5.

168 Dass am Ende der Bemühungen um eine autonome, auf natürlichen Zeichen beruhende Kunst die Gefahr der Entsemantisierung steht, zeigt einmal mehr das Beispiel Moritz', vgl. dazu Cord-Friedrich Berghahn: *Das Wagnis der Autonomie. Studien zu Karl Philipp Moritz, Wilhelm von Humboldt, Heinrich Gentz, Friedrich Gilly und Ludwig Tieck*. Heidelberg: Winter 2012 (= Germanisch-Romanische Monatsschrift, Beiheft 47), S. 110–118.

169 P I.1, S. 4f.

170 Goethe an Meyer, [27.2.1789], GMB I, S. 28.

171 Vgl. dazu auch die bereits in der *Einleitung* geäußerte Kritik daran, dass ein in Italien gebildeter und nach Deutschland zurückkehrender Künstler deshalb häufig Schwierigkeiten habe zu reüssieren, weil er »wenig Personen findet, die das Gebildete eigentlich sehen, genießen, und denken wollen, sondern meist nur solche, die ein Werk obenhin ansehen, dabey etwas beliebiges denken, und, nach ihrer Art, etwas dabey empfinden und genießen wollen.« (P I.1, S. XXIII) Auf einen ähnlichen Gedanken – hier bereits unter Betonung der fehlenden Bildung – verfällt auch der »Zuschauer« im Gespräch *Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke*: »Sollte der ungebildete Liebhaber nicht eben deswegen verlangen, daß ein Kunstwerk natürlich sey, um es nur auch auf eine natürliche, oft rohe und gemeine Weise genießen können.« (P I.1, S. 63)

172 Ebd., S. 4.

Selbst die kunstgerechteste Anordnung der Teile kann zwar die Verwechslung mit einem »Naturwerk« verhindern, nicht aber der Gefahr einer Depoten-zierung des Kunstwerks zum reinen »Zierrath« Vorschub leisten.¹⁷³ Das kann nur über eine spezifisch intellektuelle Leistung des Betrachters erfolgen, die für Goethe in der Erkenntnis der »geistigen Schönheit« eines Kunstwerks besteht.¹⁷⁴ Diese ist untrennbar mit der dargestellten Handlung, der Bedeutung verbunden. Obwohl sich der Künstler bei der Gegenstandsfindung vom »Dichter oder Geschichtschreiber«¹⁷⁵ anregen lassen kann und soll, darf er nicht streben, deren narrative Darstellung unmittelbar wiederzugeben,¹⁷⁶ sondern muss die Bedeutung der Narration in einen Punkt, bevorzugt einem »doppelten Zustand«,¹⁷⁷ zusammenziehen, mithin deren Sinn dem visuellen Medium erst kommensurabel machen und durch die dem Kunstwerk eigenen Funktionen bildästhetisch vermitteln. Hier beginnt einmal mehr die Operativitätstendenz zu greifen: Denn um auf diese Weise verständlich werden zu können, muss die Darstellung vom Vorwurf abstrahieren und den Gegenstand, aus dem »Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit«¹⁷⁸ betrachtet, in seine bedeutenden »Elemente« auflösen.¹⁷⁹ Diese in einem Paralipomenon zur Preisverteilung von 1799 vorgenommene Präzisierung wird von Goethes *Laokoon*-Aufsatz zwar nicht explizit formuliert, aber bereits in seinem ekphrastischen Verfahren vorweg genommen, indem die Statuengruppe erst in einzelne Darstellungselemente zerlegt und dann zu einer

173 Ebd., S. 5.

174 Ebd., S. 3. In diesem Punkt greift Zumbuschs Deutung zu kurz, die vor allem den Ausdruck der Affekte in den Blick nimmt und nicht moralisch, sondern ästhetisch begründet sieht. Es geht hier aber nicht nur um den von Zumbusch nicht thematisierten Wechsel des Akteurs – von einer moralischen Sublimierungsleistung des Dargestellten (Laokoon) hin zu einer ästhetischen des Darstellenden (Künstler) –, da das Problem der Affektdarstellung bereits über die Betonung ihrer ästhetischen (als intellektuelle und eben nicht emotionale) Wahrnehmung weitgehend entschärft wird, vgl. Zumbusch: Die Immunität der Klassik (Anm. 18), S. 250–255.

175 P I.1, S. 21. Zentral ist auch Goethes Forderung in dem Paralipomenon zur Preisverteilung von 1799, dass der Künstler »seine Freiheit gegen den Dichter oder Geschichtschreiber behaupte, der ihm den Stoff zu seinem Werk reicht und nicht ängstlich am Buchstaben kleben bleibe, sondern demselben nur so lange zu folgen hat, als es der Inhalt seines Werkes unmittelbar verlangt« (MA 6.2, S. 421).

176 Vgl. dazu auch Moritz' Differenz zwischen »Wahrheitslinie« und »Schönheitslinie« in Karl Philipp Moritz: Die metaphysische Schönheitslinie. In: Moritz: Schriften zur Ästhetik und Poetik (Anm. 89), S. 151–157.

177 Vgl. Wolf: »Fruchtbarer Augenblick« (Anm. 164), S. 394–399.

178 MA 6.2, S. 421.

179 Ebd., S. 422.

Bilderzählung synthetisiert wird.¹⁸⁰ Zusammengedrängt in einen Satz, der als Scharnierstelle des gesamten Aufsatzes fungiert, formuliert Goethe Dispositiv und Ergebnis seiner Betrachtung zugleich: »Sollte ich diese Gruppe, wenn mir keine weitere Deutung derselben bekannt wäre, erklären; so würde ich sie eine tragische Idylle nennen.«¹⁸¹ Diese von der seit der Auffindung der Statue üblichen Bestimmung des Sujets¹⁸² signifikant abweichende Klassifizierung resultiert direkt aus der fingierten Unwissenheit des Betrachters. Nur aus einer solchen Position der wissenden Unwissenheit – wie sie beinahe paradigmatisch für den Goethe'schen Klassizismus ist, der stets mit dem Spannungsverhältnis zwischen Tradition und Innovation spielt – kann die Darstellung frei von Vorwissen und dennoch als pathetische Darstellung betrachtet werden. Denn im Modus des *Als-ob*, der die Deutungstradition stets im Hinterkopf behält, wird die Darstellung keineswegs gegenstandslos, sondern nur vom sonst zugrunde gelegten Mythos getrennt. Die nunmehr »entkleidete« Statuengruppe¹⁸³ soll daher gerade nicht in die Klasse der »ruhigen« auf sich ruhenden Gegenstände konvertieren,¹⁸⁴ sondern durchaus die Dynamik des mythologischen Handlungszusammenhangs behalten, wenngleich dieser nun naturalisiert erscheint.

Die schwierige Aufgabe, drei vereinzelte Figuren zu einer handelnden, damit »sprechenden« Gruppe zu verbinden, führt Goethes Argumentation nahe an ihre Grenzen. Denn bereits an der Gestaltung des Vaters »hat die Bildhauerkunst ihr höchstes gethan«.¹⁸⁵ Die Gruppierung fügt dem Werk somit nichts Wesentliches mehr hinzu; die Figur des Laokoon wäre in seiner Expressivität auch ohne seine Söhne vollendet, da er »in seiner Größe, und in seinem Leiden auf sich ruht«.¹⁸⁶ Die einzelnen Figuren, die Goethe als Ausdrucksformen dreier emotionaler Zustände adressiert,¹⁸⁷ fügen sich somit nicht einfach in ein Ganzes, sondern wer-

180 Vgl. P I.1, besonders S. 15–17.

181 Ebd., S. 7.

182 Schon Jacopo Sadoletos in großer zeitlicher Nähe zur Auffindung niedergeschriebenes Gedicht »De Laocoontis statua« (1506) identifiziert die Darstellung mit dem antiken Mythos. Goethe kannte das Gedicht und kritisierte Sadoletos Beschreibung des Bisses in die Brust des jüngeren Sohnes. Goethe zufolge sei der Biss gar nicht dargestellt und Sadoletto »wahrscheinlich durch Virgils Beschreibung verführt« worden. Vgl. Goethe: Anzeige der *Propyläen*, 1799 (MA 6.2, S. 133).

183 P I.1, S. 7.

184 Ebd., S. 5.

185 Ebd., S. 17.

186 Ebd., S. 16.

187 Vgl. ebd., S. 10f. und 16f.

den syntaktisch gereiht. Sie machen damit gerade kein harmonisches »Ganzes für sich« aus,¹⁸⁸ sondern bilden ein hierarchisch, modal und temporal gestuftes Gefüge, innerhalb dessen die zuvor einzeln semantisierten Figuren zusätzliche Bedeutung erlangen. Bemerkenswert ist, dass Goethe ausgerechnet in dieser künstlerischen Klebearbeit, das Werk als ein vollkommenes rechtfertigen wollend, jene »Mannigfaltigkeit« und jenes »Gleichgewicht« zu erkennen versucht, durch das die Urheber der Gruppe die Wirkungen »milderten und erhöhten« und auf diese Weise »sowohl ein geistiges als ein sinnliches Ganze« vollendeten.¹⁸⁹ Er überspielt damit rhetorisch, dass er mit der synthetischen Vervollständigung gerade jenes Element aufwertet, das die Einheit aufzuheben und die Geschlossenheit aufzubrechen anhebt. Durch diese argumentative Volte macht der Schlangenbiss in Laokoons Hüfte letztlich nicht mehr nur den »eigentlichen Lebenspunct des Dargestellten« aus,¹⁹⁰ sondern markiert auch den Einsatzpunkt jener Grammatik der Affekte, die erst die eigentlich disjunkten Elemente zusammenfügt und das Erzählen von dieser Verbindung motiviert.

Dass Goethes Versuch einer Narrativierung des *Laokoon* jenseits seiner mythologischen Einbettung keineswegs reibungslos funktioniert,¹⁹¹ zeigt eindringlich der Umstand, dass der zu Beginn angenommene Handlungszusammenhang einer »tragische[n] Idylle«¹⁹² durch die dekontextualisierende Beschreibung und die anschließende narrative Reintegration suspendiert wird. Dass die Figuren familiär verbunden sind und im nackten Schlaf von den beiden Schlangen überrascht wurden, wird gerade nicht sinnfällig, sondern muss aktiv an die narrative Leerstelle der Darstellung eingesetzt werden. Somit führt die Spannung, die durch die theoretische Integration von Sinn und Sinnlichkeit entsteht, wie sie sich in den *Propyläen* auf ihrem höchsten Punkt zeigt, zu Verwerfungen, die sich noch in der Beschreibung des *Laokoon* als Bruchlinien abzeichnen. Obwohl Goethe

188 Ebd., S. 21.

189 Ebd., S. 17. Dass Goethe die beiden Bereiche des Sinnlichen und des Geistigen gesondert anführt, ist ein weiteres Indiz dafür, dass deren Verbindung in *einem* Kunstwerk nicht mehr völlig unproblematisch möglich war.

190 Goethe an Meyer, 14.7.1797 (GMB I, S. 6). Allerdings ist nur der ältere Sohn, der »am leichtesten verstrickt« ist, vom Handlungsumschlag des Vaters affiziert und »erschrickt über die augenblickliche Verwundung und Bewegung« (P I.1, S. 13).

191 Für Schiller, der wiederholt die Verbindung von Anmut und Willenshandlung herausgearbeitet hat, geht mit dem mythologischen Kontext sogar der eigentliche Wert der Episode verloren, wie aus seiner Deutung von Vergils Schilderung der Szene in *Ueber das Pathetische* (1793) hervorgeht, vgl. SNA 20, S. 210.

192 P I.1, S. 7.

für die Operativität des bildkünstlerischen Ausdrucks im *Laokoon* argumentiert, indem er die Bedeutungseinheiten isoliert (handhabbar macht) und (re)arrangiert, gelingt es ihm nicht, die insinuierte Handlung einzuholen. Indem er Furcht, Mitleiden und Schrecken durch die einzelnen Figuren hervorgerufen sieht, schließt Goethe zwar im Zeichen einer Ökonomie der Leidenschaften den »Zirkel aller menschlichen Empfindungen«, ¹⁹³ grenzt damit aber zugleich jede weitere Bedeutung oder Erzählung aus, wodurch die Gruppe auf ihre unmittelbare Präsenz zurückgeworfen, mithin zur reinen Reflexionsfläche menschlicher Affekte hermetisiert wird. Die Gruppe kann sich damit nicht zur pathetischen Darstellung väterlicher Aufopferungsbereitschaft erheben ¹⁹⁴ – der augenblickliche Schmerz regiert die Darstellung. ¹⁹⁵

Mit dieser hochartifizuellen, zugleich anmutigen und drastischen Form des Ausdrucks allgemeiner emotionaler Zustände könnte sich eine nur an der Autonomie des Werkes interessierte Kunsttheorie zufrieden geben, jedoch fordert der (noch dazu direkt im Anschluss an *Ueber Lakoon* publizierte) Aufsatz *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst*, das Kunstwerk solle eben *nicht nur* »ein Ganzes für sich ausmache[n]«, sondern *auch* »sich selbst ganz ausspreche[n]«. Es muss »die vorgestellte Handlung, der Gegenstand [...] ohne äussere Beyhülfe [...] gefaßt und verstanden werden.« ¹⁹⁶ Eine intrikate Situation: Das Kunstwerk soll eine bestimmte Handlung verständlich machen, ist dazu aber – Goethes zuletzt doch von der marmornen Oberfläche abgleitende Beschreibung macht es deutlich – ohne »episodische« Requisiten kaum in der Lage. Jedes »zusammengesetzte[] Kunstwerk« ¹⁹⁷ muss folglich eine doppelte Leistung erbringen und neben seiner schönen Gestalt auch noch eine auktorial verfügte Bedeutung aufweisen.

Für jedes Werk bildlicher Darstellung, welches ausser der Schönheit noch einen bedeutenden Inhalt, also ein von derselben unabhängiges Interesse hat, gilt also die Regel: die Darstellung, oder das Kunstwerk, soll durch sich selbst verständlich seyn. ¹⁹⁸

193 Ebd., S. 17.

194 Vgl. Schiller: *Ueber das Pathetische* (SNA 20, S. 210).

195 Vgl. P I.1, S. 16f. Für Goethe ist der Vater, »der jezt in seiner Größe, und in seinem Leiden auf sich ruht,« die unbestrittene Hauptfigur. Selbst die Affekte der Söhne leitet er vom Eindruck dieses Leidens her.

196 Ebd., S. 21.

197 Ebd., S. XIX.

198 Carl Ludwig Fernow: *Ueber die Bestimmung und Grenzen der dramatischen Mahlerey*. In: *Neuer Teutscher Merkur* Bd. 3 (1797), St. 11, S. 197–231, hier S. 218.

Diese Feststellung aus Carl Ludwig Fernows Aufsatz *Ueber die Bestimmung und Grenzen der dramatischen Mahlerey* spricht bereits im Jahr vor dem Erscheinen des ersten Stücks die zentrale Paradoxie der *Propyläen* an, indem sie Schönheit und Bedeutung als Eigenschaften ein und desselben Objekts begreift. Ein Kunstwerk, das eine Handlung darstellt, muss somit unabhängig (schön) und abhängig (bedeutend) zugleich sein und hält damit ein kaum zu bewältigendes Problempotential bereit.

Im Folgenden und abschließend soll daher dem ebenfalls dieser Problematik entspringenden Ringen um Sinn in Meyers Aufsatz zu *Masaccio* nachgegangen werden. Masolinos kombinierte Darstellung von der *Heilung des Lahmen* und der *Auferweckung der Tabita bzw. Tabea* durch die Apostel Petrus und Paulus in der Capella Brancacci¹⁹⁹ stellt darin eine besondere Herausforderung an den durch die *Propyläen* propagierten Lesemodus dar – was insbesondere im Vergleich mit Masaccios an der gegenüberliegenden Wand der Kapelle befindlichem Fresko des *Zinsgroschens* deutlich wird. Beide Gemälde stellen mehrere Szenen simultan, aber medial unterschiedlich eingebettet dar. Erhellend für die Unterscheidung der beiden Bildtypen ist dabei zunächst Meyers Versuch, die »dreyfache[] Handlung«²⁰⁰ des *Zinsgroschens* (Abb. 9) zu legitimieren:

Man wird unbedingt zugeben müssen daß eine jede der dargestellten Handlungen, für sich betrachtet, ein widerstrebender Gegenstand ist und daß sie zusammen, selbst als Zyklus behandelt, des mystisch wunderbaren wegen, nie recht zur deutlichen Anschauung zu bringen sind. Wenn aber angenommen wird, daß diese Geschichte einmal gemahlt werden mußte, so hat unser Künstler allenfalls bloß darinn gefehlt, daß er sein Bild nicht in drey Theile abgesondert.²⁰¹

Die zyklische Darstellung wird damit im Sinne der Gegenstandslehre der *Propyläen* grundsätzlich als Lösungsstrategie im Umgang mit einem widerstrebenden Gegenstand interpretiert.²⁰² Zwar schließt die irritierende Zusammenziehung

199 Santa Maria del Carmine, Florenz. Zur Zuschreibung siehe Paul Joannides: *Masaccio and Masolino. A complete catalogue*. New York: Phaidon 1993, S. 336, Nr. 12. Zur Darstellungstradition des selten gewählten Themas bis Cornelius vgl. Frank Büttner: *Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte*. Bd. 2. Wiesbaden: Steiner 1999, S. 395.

200 P III.1, S. 20, vgl. dazu Herbert von Einem: *Masaccios »Zinsgroschen«*. Köln: Westdeutscher Verlag 1967 (= Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen. Geisteswissenschaften, Bd. 140).

201 P III.1, S. 21.

202 Eine relative Banalität, die aber insofern von Bedeutung ist, als Meyer die Zyklichkeit des Bildes

des Zyklus in *ein* Bild die Kluft zwischen Intention und Lesbarkeit nicht zur Gänze, aber sie behebt einen Mangel, der einer echt zyklischen Darstellung

unvermeidlich gewesen wäre, nämlich im ersten Gemälde hätte Christus zur Haupt- und Petrus zur Nebenfigur werden müssen. Gegenwärtig kündigt sich dieser dadurch, daß seine Figur dreymal wiederholt dasteht, wirklich als Hauptfigur; aber, wenn uns der Ausdruck erlaubt ist, freylich nicht auf eine legale Weise an, und das Bild wird dadurch zu einer Art von Symbol der Geschichte welche es darstellen sollte.²⁰³

An diesem Punkt scheint die Tendenz zur Operativität in ihr Gegenteil umzuschlagen. Denn die widerstrebende, ja »unrechtmäßige« polyfokale Darstellung²⁰⁴ ist Effekt einer »agrammatischen« Operationalisierung seiner Elemente. Indem das Bild die zugrunde gelegte »Geschichte« eben nicht darstellt, büßt es seine eindeutige Lesbarkeit ein²⁰⁵ und kann nur unter größter Anstrengung noch aufgrund der wiederkehrenden Petrusfigur intuitiv als großes Symbol wahrgenommen werden. Allein durch diese Wendung kann die Hermetisierung des Bildes durch die sinnstörende Fügung seiner Elemente verhindert werden. Bei näherer Betrachtung wird aber gerade dadurch der enge Kreis der rein visuellen Erkenntnis durchbrochen, denn nur dem wissensgesättigten Betrachter weist der in der großen Zentralgruppe dargestellte Petrus nicht auf sein im linken Hintergrund verdoppeltes Selbst,²⁰⁶ sondern zeigt wie in Meyers Lektüre »mit der Rechten nach dem Meere hin ob er dort Geld holen solle?«²⁰⁷ Nur wer den biblischen Mythos kennt, wird Petrus am Wasser als zukünftiges und nicht als simultanes oder – im Sinne der Leserichtung des Bildaufbaus – vergangenes Ereignis lesen können. Die Syntax des Bildes ist durch die Betonung der Verhandlungsszene in der Mitte gestört, die auf beiden Seiten von künftigen Ereignissen gerahmt wird, und damit die Kongruenz von Vorwurf und Darstellung aushebelt. Nur indem

nicht als Schwäche interpretiert, was besonders vor dem Hintergrund der Aufwertung des Zyklischen im Gegenstandsaufsatz deutlich wird (vgl. P I.1, S. 26–35).

203 P III.1, S. 21.

204 Zum Unterschied von Mono- und Polyfokalität und deren historisch-stilistischen Indices vgl. Werner Hofmann: *Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte*. München: Beck 1998, S. 16f. und passim.

205 Denn es ist »eine jede der dargestellten Handlungen, für sich betrachtet, ein widerstrebender Gegenstand« und es ist der Gegenstand insgesamt dadurch »nie recht zur deutlichen Anschauung zu bringen« (P III.1, S. 21).

206 Der Handlungslogik des Vorwurfes zufolge verweist er damit auch in seine eigene Zukunft.

207 P III.1, S. 22.

das Bild vom Gegenstand her und auf den Gegenstand hin gelesen wird,²⁰⁸ kann jenes kommunikative Defizit der verwendeten Zeichen zunächst ausgeglichen werden, das auf das unvermeidliche Problem der Historizität von Kunst verweist. Denn sowohl die Lesbarkeit der Darstellung als auch die gesellschaftliche Bedeutung des Inhalts sind am Ende des 18. Jahrhunderts nicht mehr selbstverständlich und verweisen nachdrücklich darauf, dass sich die kulturbildende Kraft der Kunst wie ihre Funktion für die kulturelle Vergewisserung mit dem Bewusstsein ihrer Historizität notwendig verändern muss.²⁰⁹ Damit macht Meyers Beschreibungspraxis einen Bruch sichtbar, der zwischen der lesbaren Darstellung und dem darstellerisch intendierten Sinn verläuft.

Dieses Moment wird von dem zuvor bereits angesprochenen Doppelfresco der *Heilung des Lahmen* und der *Auferweckung der Tabita* noch verschärft (Abb. 10). Konnte schon Masaccios Zusammenziehung der zyklischen Darstellung des *Zinsgroschens* in ein Bild nur mit Mühe gerechtfertigt werden, so fällt die Verteidigung im vorliegenden Fall sogar noch schwerer, da hier »die Geschichten von der Heilung des Lahmen und die Erweckung der Thabita, die gar keinen Bezug aufeinander haben, unabgesondert in Einem Bilde vorkommen.«²¹⁰ Die Unver-

208 In dieser Hinsicht wird vor allem die Botenfunktion des Bildes betont, das die zeichenhafte Übertragung des mythologischen Sinns zur Aufgabe hat. Das gelungene Bild bringt sich dabei, so suggeriert es die Beschreibung, in seinem »reibungslosen Gebrauch« weitgehend zum Verschwinden, es »an-ästhetisiert« sich – wie Dieter Mersch und Sybille Krämer (vgl. S. K.: *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2008, S. 27) hervorgehoben haben. Das im gegenwärtigen Beispiel in seiner Beschreibung temporalisierte Bild erscheint dadurch als visuelles Surrogat der repräsentierten Erzählung. In diesem Sinne bleibt das Bild in den *Propyläen* einem Paradigma der Repräsentation verpflichtet, das einer relationalen Logik folgt, vgl. Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 96), S. 98f., und Dieter Mersch: *Paradoxien der Verkörperung*. In: *Körper – Verkörperung – Entkörperung*. Hg. von Winfried Nöth und Anke Hertling. Kassel: Kassel Univ. Press 2005 (= Intervalle, Bd. 9), S. 17–41, hier S. 19.

209 Bilder sind, wie alle Artefakte, in einen Kontext kulturellen Wissens und bestimmter Praxisformen eingebettet. Mit deren Veränderung geht stets eine Gefährdung der Les- und Verstehbarkeit dieser Artefakte einher. Dieser Umstand, der im Verlauf des 18. Jahrhunderts über eine sich formierende Kunstgeschichte zu Bewusstsein gekommen ist, provoziert nachhaltig die auf ewige Formen schielende klassizistische Theoriebildung.

210 P III.1, S. 22. Obwohl Meyer seine Vorbehalte nicht weiter ausführt, wird klar, dass es sich dabei nicht um ein vorrangig ästhetisches Problem handelt – oder, in den Kategorien der *Einleitung* zu sprechen, dass die Kritik nicht eigentlich die »Behandlung« des Bildes, sondern dessen in den *Propyläen* kaum thematisierten Zeichenwert betrifft, weshalb die Kritik denn auch außerhalb des errichteten Theoriegebäudes ins Leere schlagen muss.

einbarkeit dieser Zusammenziehung mit der bildpragmatischen Orientierung der *Propyläen*²¹¹ scheint der Grund dafür zu sein, dass Meyer relativ ausführlich auf die schwierige, aber letztlich integrierbare Zyklizität des *Zinsgroschens* eingeht, das Problem der Doppelbildlichkeit oder eigentlich Doppelgegenständlichkeit²¹² in Masolinos Fresko aber nur beiläufig anspricht,²¹³ um dann die Darstellungen der beiden Sujets ganz selbstverständlich als zwei getrennte Bilder zu behandeln.²¹⁴ Erst dieses Vorgehen setzt den bekannten Entscheidungsbaum der *Propyläen* ins Werk: Der isolierte Gegenstand kann nun in seiner Eignung für das bildkünstlerische Medium bewertet und in den bekannten Kategorien von der Erfindung bis zur technischen Ausführung analysiert werden. Das kategorial strukturierte System bildet dabei aber – ebenso wie die darauf basierende Beschreibung – keine Bildwahrnehmung ab, sondern baut eine solche allererst auf.²¹⁵ Denn Meyer setzt die narrativ regierten Sujets an den Beginn seiner Deutung und blendet damit die anfängliche sinnliche Irritation der Bildlektüre aus, mit der das Fresko nachdrücklich auf seinen Bildstatus verwiesen hat. Unwillkürlich wird so auch der semantische Eigenwert des Bildes manipuliert. Denn indem die Lektüre das Dargestellte mit den als bekannt vorausgesetzten Sujets verschneidet, wird erst nachträglich jener »inner[e] Zusammenhang[]«²¹⁶ eingeholt, der einer streng dekontextualisierenden Beschreibung entgehen muss.²¹⁷

211 Diese ist wesentlich geprägt von einer unhinterfragbaren Privilegierung der Monofokalität, vgl. Hofmann: *Die Moderne im Rückspiegel* (Anm. 204), S. 16f.

212 Das ist der entscheidende Unterschied zu Goethes Bewertung von Raffaels *Transfiguration* (1516–20). Goethe synthetisiert in seiner Beschreibung die beiden Handlungen des oberen und unteren Bildteils zu einer einzigen. Durch diese Integrationsbewegung gerät das Bild zur Darstellung *eines* Gegenstandes, vgl. Johann Wolfgang Goethe: *Italienische Reise*, Bericht Dezember 1787 (MA 15, S. 540f.).

213 Eine Korrektur in Meyers Florentinischen Aufzeichnungen hatte diese widerständige Eigenschaft noch besonders hervorgehoben. Die räumliche Verortung des Tabitha-Sujets »auf der andern Seite des Bildes« korrigiert und präzisiert Meyer zu »auf der andern Seite desselben Bildes« (GSA 64/90).

214 Vgl. P III.2, S. 12–14.

215 Die von biblischem Wissen geleitete Bildbetrachtung hat in dem Fresko bereits zwei inkohärente Handlungen identifiziert und separiert, wenn diese als jeweils mythologisch definierte und also vom Narrativ bestimmte Sujets unter dem Gesichtspunkt der angenommenen Darstellungsin-tention des Künstlers zum Gegenstand von Betrachtung und Analyse werden.

216 P I.1, S. XX.

217 Vgl. auch Osterkamp: *Im Buchstabenbilde* (Anm. 10), S. 113–116.

IV. OPERATIVITÄT ALS VERSCHRÄNKUNG VON AUTONOMIE UND BEDEUTUNG

Das pragmatische Defizit der Florentinischen Fresken markiert zugleich eine gefährliche Bruchlinie in der kunsttheoretischen Grundfeste der *Propyläen*, welche das gesamte ästhetische Gebäude zum Einsturz zu bringen droht. Der von der Autonomieästhetik bis an die Grenze der Bedeutungslosigkeit aufgewerteten Sinnlichkeit begegnet die Zeitschrift zunächst mit der Betonung bedeutender Zeichen, wie sie in höchster Form in den von der Taxonomie der Gegenstände an die Spitze gestellten »symbolischen Darstellungen« vorliegen. Diese gebieten »selbst Ideen und Begriffen uns sinnlich zu erscheinen«²¹⁸ und sollen so die Reintegration von Kognition und Sinnlichkeit, mithin den Umschlag vom Diskursiven ins Ästhetische erlauben.²¹⁹ Diese Symbole sollen selbst die Signatur ihrer Bedeutung tragen und ihren Sinn ohne Rückgriff auf konventionelle Zeichen codieren.²²⁰ Gerade weil sie aber »sich selbst aussprechen« und daher »in sich ruhen«, tendieren symbolische Darstellungen unweigerlich zur Aufwertung ihrer Sinnlichkeit und damit zur Auflösung bedeutender Zusammenhänge und Handlungen. Das Beispiel von Goethes kurzem Aufsatz *Ueber Laokoon* macht zuletzt anschaulich, dass eine vollständige Codierung des Sinns im Material nicht gelingen kann. Am Ende fordert die Sinnlichkeit, mithin die Materialität des Werks ihr Recht und setzt den unmittelbaren affektiven Eindruck der Darstellung dominant. So entfaltet auch in der fingiert naiven Betrachtung der *Laokoon*-Gruppe der sinnliche Eindruck des Schmerzes die größte Wirkung. Wenngleich Goethes Aufsatz damit den Handlungszusammenhang der Figuren nicht einholen kann, lässt er doch deutlich den Fluchtpunkt seiner Bemühungen erkennen: Denn der Eindruck des Schmerzes erscheint darin bereits als ästhetische Funktion. Indem das Kunstwerk von seinen Urhebern »als ein solches« markiert wurde und so die eigene Medialität ausstellt, weist es in zwei Richtungen zugleich und beansprucht eine Stellung in der Mitte zwischen seinem Sinn und dem Betrachter, für den es bestimmt ist.²²¹ Wenngleich die Bedeutung nun nicht mehr aus Sekundärquellen

218 P I.1, S. 49.

219 Sie erscheinen daher als kaum zu glaubende »Wunder« (ebd.).

220 Mit dem Schreckgespenst der Konvention entledigt sich diese Vorstellung zugleich der Historizität der künstlerischen Bedeutungen, mithin ihrer Gebundenheit an die »Regeln einer kulturellen Symptomatologie« (Foucault: *Worte und Bilder* [Anm. 161], S. 31), damit aber gerade auch der kulturräumlichen Einbettung von Kunst, der man im gescheiterten Italien-Projekt auf der Spur war.

221 Goethe kreist dabei beständig um die »Intention des Laokoons« (P I.1, S. 8).

wie ›Dichtern oder Geschichtsschreibern‹ entnommen werden muss, gelingt die Hermeneutik des Werks nur, indem sich der Betrachter seine Rolle bewusst hält und so der unwillkürlichen Affizierung entgeht. In dieser Theoretisierung reißt das Werk den Betrachter aus seiner Kontemplation, um ihn zum Hermeneuten zu machen.

Die zunächst formstreng angetragene Ästhetik der *Propyläen* wird nicht zuletzt aufgrund des Doublebinds von Autonomie und Kulturalität der Kunst zusehends uneinheitlicher und mündet in die widersprüchliche Fügung, dass das Kunstwerk *sinnlich* und *sinnvoll* zugleich sein soll. Dadurch sahen sich nicht nur die Betrachter mit erhöhten Schwierigkeiten konfrontiert, sondern insbesondere auch die Künstler vor ein praktisch kaum zu bewältigendes Problem gestellt. Denn aufgrund der hohen Anforderungen sind ›vollendete Darstellungen‹ letztlich auf wenige Gegenstände begrenzt.²²² Dadurch schränkt ein solches Darstellungsideal, das demnach selbst für die auftragsgeberorientierte Sakralkunst der frühen Neuzeit problematisch gewesen sein müsste, die Konkurrenzfähigkeit der Künstler und Werke im Kontext der beginnenden Moderne, mithin in einem Feld, das sich zusehends an den Anforderungen marktorientierter Ausstellungen ausrichtet, in alarmierendem Ausmaß ein.²²³ Denn die institutionellen Bedingungen, unter denen aus einer solchen ästhetischen Extremposition Profit zu schlagen wäre, wie dies für die Literatur durch die Struktur des Buchmarktes ab der Mitte des 18. Jahrhunderts möglich wurde, waren noch nicht geschaffen.

222 Da symbolische Gemälde bestimmte allgemein-menschliche Regungen und Zustände darstellen und diese Darstellung allgemein gültig sein soll, müssen sich die Künstler an immer denselben Gegenständen abarbeiten, bis daraus ein »beständiger fester Typus« geworden ist, vgl. P I.1, S. 53. Diese Tendenz zur Petrifizierung der Kunst durch Idealisierung hat bereits für Winckelmann den Ausschlag für die Suche nach einer »größere[n] Mannigfaltigkeit« gegeben, die zur Ablösung des ›hohen‹ durch den ›schönen Stil‹ griechischer Kunst geführt habe (vgl. Johann Joachim Winckelmann: Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden: Walther 1764, S. 227–233). Auch die symbolischen Gemälde der *Propyläen* tendieren zur Idealisierung auf Kosten der Individualität. Der metaphysische Charakter des Symbolbegriffs verschleiert dabei die darin eingeschriebene Neigung zur Konventionalisierung. Wenn die Darstellung sich erst einmal in ihrer Form der Erfüllung ihrer symbolischen Funktion genähert hat, ist sie im Grunde nur noch reproduzierbar, aber nicht mehr grundlegend revidierbar. Durch diese Tendenz zur Beschränkung kann Kunst, in der Radikalisierung dieser ästhetischen Theorie, tatsächlich zu ihrem Ende kommen.

223 Vgl. zu dieser Entwicklung des Kunstsystems im 18. Jahrhundert Bätschmann: Ausstellungskünstler (Anm. 19). Zur drastischen Einschränkung der darstellenswerten Gegenstände durch die Unabhängigkeitserklärung des Kunstwerks vgl. auch Busch: Die notwendige Arabeske (Anm. 69), S. 24f.

Durch die notwendige und historisch je unterschiedlich gelagerte Orientierung an bestimmten Adressatenkreisen sahen sich daher – so der argumentative Rettungsversuch – selbst die in den *Propyläen* gelobten Maler wie Masaccio immer wieder zur Wahl ›widerstrebender Gegenstände‹ veranlasst, weshalb es ihnen auch bei Weitem nicht immer gelungen ist, die Darstellung mit der vom Vorwurf beherrschten Bedeutung in Übereinstimmung zu bringen. Hinzu kommt, dass das ›sich selbst aussprechende‹ Werk mit großer Renitenz dazu tendierte, sich der Medialisierung zu verweigern und den mutmaßlich vom Künstler intendierten Gegenstand letztlich durch die Betonung seiner Materialität und Sinnlichkeit zu suspendieren.

Mit der Operativisierung der Darstellungselemente versuchen die *Propyläen* daher im Bewusstsein des Verlusts oder zumindest der Veränderung der kulturbildenden Funktion von Kunst den Künstler auf eine Weise durch das Werk sprechen zu lassen, die zugleich das Werk sich selbst aussprechen lässt. Da das Kunstwerk seinen Sinn nicht mehr über ein unproblematisches kulturelles Bedeutungsgefüge vermitteln kann, muss dieser nun auf allgemeinverständliche – und damit nicht anders als auf ›natürliche‹ – Weise in der Materialität eines Werks codiert sein, das zugleich ostentativ auf seine Künstlichkeit hinweist, um eine objektive Betrachtung einzufordern. Es ist dies der Versuch, im Kontext unsicherer kultureller Verbindlichkeiten in der beginnenden Moderne eine auf die Spitze getriebene Autonomieästhetik (Sinnlichkeit) mit einer kulturellen Pragmatik des Bildes (Sinn) zu vermitteln, was indes durch den ästhetischen Rigorismus und den radikal limitierten Signifikationsmodus am Ende die Möglichkeiten der Kunst und die eigene Handlungsfähigkeit gegenüber konkurrierenden ästhetischen Strömungen noch weiter einschränken muss. Die relative Erfolglosigkeit der *Propyläen* gründet somit nicht einfach in der vermeintlichen Konservativität ihres Klassizismus, sondern gerade im ambitionierten Versuch, der radikalen Verzeitlichung kultureller Bezüge zu begegnen und der sich zur Arabeske verknotenden autonomieästhetischen Theoriebildung einen pragmatischen Zug zu verleihen; sie verheddern sich also letztlich ausgerechnet in jenen Fallstricken, die ihnen von der selbst eingeführten Operativität gelegt wurden.

NATUR UND DIE KÜNSTE

Kunsttheorie als Übersetzung

GOETHES AUSEINANDERSETZUNG MIT DIDEROTS *Versuch über die Mahlerey*

Im »Geständniß des Uebersetzers«, weist Goethe seiner damit eröffneten kritischen Übersetzung von Diderots *Versuch über die Mahlerey* eine grundlegende Funktion nicht nur im Rahmen der *Propyläen*, sondern auch innerhalb seines kunsttheoretischen Werkes insgesamt zu: »Eben als ich in Begriff war, eine allgemeine Einleitung in die bildende Kunst, nach unserer Ueberzeugung, zu entwerfen, fällt mir Diderots Versuch über die Mahlerey, zufällig, wieder in die Hände.«¹ Und die Begegnung mit diesem längst verstorbenen »Freund«, der auch als »Gegner« bezeichnet wird, soll seinem ursprünglichen Vorhaben eine ganz andere Gestalt gegeben haben. Statt die ursprünglich geplante »zusammenhängende Abhandlung« oder »Vorlesung« über die bildenden Künste zu schreiben, entscheidet sich der Herausgeber der *Propyläen* für eine kommentierte Übertragung von Diderots Schrift.²

Auf den ersten Blick ist der Rückgriff auf Diderots *Versuch über die Mahlerey* als Ersatz für eine »wohl überlegt[e]« und sorgfältig »geordnet[e]« Abhandlung über die bildende Kunst etwas kurios. Zwar hatte der Text, der 1766 in der sehr exklusiven *Correspondance littéraire* Friedrich Melchior Grimms zum ersten Mal erschienen war, mit der 1795 von François Buisson vorgenommenen Publikation der *Essais sur la peinture, suivis des Observations sur le Salon de Peinture de 1765* eine unleugbare editorische Aktualität erhalten.³ Schon zur Leipziger Buchmesse

1 [Johann Wolfgang Goethe:] Diderots Versuch über die Mahlerey. Uebersetzt und mit Anmerkungen begleitet. In: P I.2 (1799), S. 1–44 (Einleitung und Erstes Kapitel); P II.1, S. 4–47 (Zweites Kapitel), hier P I.2, S. 3; vgl. MA 7, S. 517–565, hier S. 520.

2 P I.2, S. 1–3; vgl. MA 7, S. 519f.

3 In ihren Vertriebsformen wies die *Correspondance littéraire*, in der die *Essais sur la peinture* zwischen August und Dezember 1766 erschienen, wesentliche Merkmale äußerst begrenzter Öffentlichkeit auf. Diese teure, nur in Manuskriptform und in ausgesprochen beschränkter Auflage erscheinende Zeitschrift wurde von ihrem Herausgeber Friedrich Melchior Grimm als eine sehr exklusive konzipiert, die nur von den führenden Häuptern der europäischen Höfe bezogen werden konnte. Vgl. Friedrich Melchior Grimm: *Correspondance littéraire. 1753–1773*. Unter der Leitung von Ulla Kölving. Hg. von Sigun Dafgård Norén, Henri Duranton, Robert Grandroute u.a. Ferney-Voltaire: Centre international d'études du XVIII^e siècle 2006ff.; Denis Diderot: *Essais*

vom Herbst 1796 publizierte der Verleger Johann Friedrich Hartknoch in Riga eine durch Carl Friedrich Cramer verfertigte Übersetzung von Buissons Edition, die sich einer meist positiven, jedoch nicht ganz kritiklosen Aufnahme erfreute.⁴ Buissons Edition, auf die schon drei Jahre später Jacques-André Naigeons Werk- ausgabe folgte,⁵ markierte den Anfang einer neuen Phase der Diderot-Rezeption in Deutschland sowie in ganz Europa. Der bisher vor allem als Dramatiker und Philosoph bekannte Diderot wurde ab der Mitte der 1790er Jahre vermehrt auch als ein bedeutender Kunstkritiker und -theoretiker wahrgenommen.⁶ Gerade

sur la peinture. Paris: Fr. [= François] Buisson an IV [= 1795], S. 1–117. Im vorliegenden Aufsatz wird diese Schrift in der folgenden Ausgabe zitiert: Denis Diderot: *Essais sur la peinture*. Hg. von Gita May. In: D.D.: *Œuvres complètes*. Bd. 14. Paris, Hermann 1984, S. 343–411. Zur Rezeption der *Essais* in Deutschland, vgl. Roland Mortier: *Diderot in Deutschland. 1750–1850*. Aus dem Französischen übersetzt von Hans G. Schürmann. Stuttgart: Metzler 1967, hier S. 265–286 (beträchtlich vermehrte Version von Mortier: *Diderot en Allemagne [1750–1850]*. Paris: Presses Universitaires de France 1954).

- 4 Dionysius Diderot: *Versuche über die Mahlerey*. In: D. D.: *Sämmtliche Werke*. Übersetzt von Carl Friedrich Cramer. 2 Bde. Riga: Johann Friedrich Hartknoch 1797, Bd. 1, S. 1–159 (eigentlich schon 1796 erschienen). Die Edition von Diderots *Sämmtlichen Werken* wurde schon nach dem zweiten Band unterbrochen. In einer Rezension des *Allgemeinen Litterarischen Anzeigers* wurde zwar Diderots Meisterschaft als Kunstkritiker gelobt, jedoch warf ihm die *Neue Allgemeine Deutsche Bibliothek* von Friedrich Nicolai einen ausgeprägten Hang zum Grillenhaften und Unsystematischen vor. Vgl. dazu Mortier: *Diderot in Deutschland* (Anm. 3), S. 266.
- 5 Denis Diderot: *Essai [sic] sur la peinture*. In: D. D.: *Œuvres [...] publiées sur les manuscrits de l'auteur*. Hg. von Jacques-André Naigeon. 15 Bde. Paris: Desray et Deterville an VI [= 1798], Bd. 13, S. 331–433. In der beim Verleger François Buisson (vgl. Anm. 3) erschienenen Ausgabe folgen den *Essais sur la peinture* (im Plural) die *Observations sur le Salon de Peinture de 1765*. Naigeon läßt beide Schriften in umgekehrter Ordnung aufeinander folgen und wählt die Singularform: *Essai sur la peinture*. Buisson behauptet, dass er sich für seine Ausgabe auf eine Fassung der *Correspondance littéraire* gestützt habe. Für seine Edition scheint seinerseits Naigeon Zugang zu einem Autograph von Diderots Hand gehabt zu haben. Aus einem Brief Catharinas II. an Grimm vom 14. Juli 1796 erfährt man, dass das Manuskript von Diderots *Essais* ursprünglich an die russische Zarin gerichtet war. Über die komplexe Geschichte der Handschrift von Diderots *Essais* vgl. Gita May: *Introduction*. In: *Diderot: Essais sur la peinture*. Hg. von Gita May (Anm. 3), S. 335–342, hier S. 337.
- 6 In Deutschland haben die kunsttheoretischen und -kritischen Schriften Diderots lange Zeit einen viel beschränkteren Widerhall gefunden als seine philosophischen und dramatischen Werke, wie etwa die *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1749), *Le Fils naturel* und die *Entretiens sur le fils naturel* (1757). Zwar wurde sein Artikel »Beau« aus der *Encyclopédie* (1751) von einigen deutschen Schriftstellern gelesen, wie Johann Gottfried Herder und Johann Georg Hamann im Jahre 1769 (vgl. Johann Gottfried Herder an Johann Georg Hamann, März 1769, in: J.G.H.: *Briefwechsel*. Hg. von Walther Ziesemer und Arthur Henkel. 7 Bde. Wiesbaden: Insel Verlag 1955–1979, Bd. 2, S. 441–442). Außerhalb des Königsberger Kreises blieben aber die Hin-

diese editorische Aktualität macht allerdings Goethes Übersetzungsunternehmen umso erstaunlicher. Denn die französische Buisson-Ausgabe, die unmittelbar nach der Veröffentlichung von wichtigen Zeitschriften als literarisches Ereignis begrüßt worden war,⁷ und die kurz darauf folgende deutsche Übersetzung machten eine nochmalige Übersetzung eigentlich überflüssig.

Darüber hinaus wiesen Diderots *Essais sur la peinture* für Goethes ursprüngliches Vorhaben, einen Ersatz für eine »allgemeine Einleitung« in die bildenden Künste zu liefern, allem Anschein nach äußerst ungünstige Züge auf. Der Text ist ein nachträgliches Erzeugnis von Diderots Tätigkeit als »salonnier« und liefert eine Art kunsttheoretische Nachlese der einzelnen kritischen Besprechungen, die er im Rahmen seines für die *Correspondance littéraire* verfassten *Salon de 1765* formuliert hatte.⁸ Sowohl in der Form als auch im Inhalt trägt die Schrift direkte Spuren davon. Im Gegensatz zum *Salon de 1765* wurden in den *Essais* zwar recht wenige zeitgenössische Maler namentlich erwähnt. Jedoch ließen sich auch in dieser Schrift die meisten theoretischen Ausführungen auf einen bestimmten Künstlernamen oder auf ein bestimmtes Werk aus der Kunstaussstellung von 1765 zurückführen. So konnten Diderots Erörterungen zum richtigen *mimesis*-Prinzip durch die 1765 gelobten, echt »naturwahren« Gemälde von Chardin (*Corbeille de raisins*, 1764), Vernet (*Le Midi*, 1765) oder Greuze (*Une jeune fille qui pleure son oiseau mort*, 1765) exemplifiziert werden. Umgekehrt ließen sich die theoretischen Ausführungen zur schädlichen, naturfernen Manier, die die Künstler in den akademischen Institutionen zu ihrem Verderben erlernen, mit der Kritik von Viens antikisierenden Figuren (*Marc Aurèle distribue au peuple du pain et des médicaments*, 1765) oder von Bouchers frivolen Szenen (*Jupiter transformé en Diane pour surprendre Callisto*, 1765) verbinden. Allerdings hatten all diese verdeckten Hinweise auf französische Maler des Zeitalters Ludwigs XV. im Weimar der Jahrhundertwende einiges an Aktualität verloren.

Dass Diderots kunsttheoretische Betrachtungen von seinen wechselnden, ja manchmal widersprüchlichen Eindrücken als Salon-Rezensent nicht zu trennen

weise auf diesen Text bis zum Ende des 18. Jahrhunderts äußerst selten (vgl. Mortier: Diderot in Deutschland [Anm. 3], S. 38–41, 117–122, 262).

7 Vgl. Mortier: Diderot in Deutschland (Anm. 3), S. 265.

8 Zwischen Januar und Juli 1766 hatte Diderot eine lange Besprechung der von der *Académie royale* betreuten Kunstaussstellung von 1765 in sechs Lieferungen der *Correspondance littéraire* veröffentlicht (Denis Diderot: *Salon de 1765*. Hg. von Else Marie Bukdahl und Annette Lorenceau. In: Diderot: *Œuvres complètes* [Anm. 3], S. 21–332). Dem Modell seiner bisherigen *Salons* gemäß hatte er dabei fast ausführlich die 261 ausgestellten Kunstwerke Stück für Stück in der Abfolge der Katalogsnummern Revue passieren lassen.

waren, erklärt den ausgesprochen unsystematischen Charakter der Schrift, die sich schon durch die Kapitelüberschriften nachdrücklich als die etwas willkürliche Hervorbringung eines ›grillenhaften Kopfes‹ gibt.⁹ Gerne springt Diderot von einem Gedanken zum anderen und führt seinen Leser in ein Dickicht von Pointen und verwickelten Rasonnements, die weit entfernt sind von den Ansprüchen eines schlüssigen, zusammenhängenden kunsttheoretischen Traktats. Gerade diesen äußerst unsystematischen und darüber hinaus schon ins Deutsche übersetzten Text sucht Goethe also als Grundlage für eine kritische Übersetzungsarbeit aus, die als Ansatz für allgemeine Überlegungen zur Kunst dienen soll und als solche eine prominente Stelle ganz am Anfang der zweiten Lieferung der *Propyläen* zugewiesen bekommt. Warum also dieses Unternehmen? Und welche Funktion übernimmt es im Rahmen der Zeitschrift? Ziel des vorliegenden Aufsatzes ist es, zu zeigen, wie Goethe insbesondere durch den Rückgriff auf die fiktionale Form eines imaginierten Dialogs und durch die Umgestaltung des französischen Originals einen neuen Text erfindet, der eher seinen eigenen Intentionen als Herausgeber der *Propyläen* entspricht als den ursprünglichen Absichten Diderots.

I. KUNSTTHEORIE ALS FIKTION

Auf die oben aufgeworfenen Fragen gibt das bereits erwähnte »Geständniß des Uebersetzers«, das der kritischen Übersetzung vorangestellt ist, schon ansatzweise aufschlussreiche Antworten. Von vorn herein überrascht dieser Text durch seinen Inhalt und seine Gestaltung. Das eröffnende »Geständniß« enthält keine sachbezogenen Ausführungen, die etwa die im kritischen Kommentar verstreuten kunsttheoretischen Gedanken Goethes zusammenfassen würden. Es führt vielmehr eine Ich-Figur ein, die zwar unmittelbar als der Übersetzer Goethe selbst identifiziert werden kann, gleichzeitig aber weniger einer theoretischen Abhandlung als einer Erzählung entnommen worden zu sein scheint. Unter Rückgriff auf traditionelle Formen der Narration, was sich z.B. an der großen Zahl von Handlungsverben ablesen lässt, wird die Beziehung zu Diderots Schrift

9 Die Kapitelüberschriften der *Essais sur la peinture* lauten wie folgt: »Mes pensées bizarres sur le dessin« (»Meine sonderbaren Gedanken über die Zeichnung«), »Mes petites idées sur la couleur« (»Meine eigenen Ideen über die Farbe«), »Tout ce que j'ai compris de ma vie du clair-obscur« (»Alles, was ich in meinem Leben vom Helldunkel verstanden habe«), »Mon mot sur l'architecture« (»Mein Wort zur Architektur«) usw.

nicht bloß als eine intellektuelle Auseinandersetzung mit fremden Gedanken dargestellt, sondern als eine emotionsgeladene Begegnung mit einer realen Person inszeniert.

Ich unterhalte mich mit ihm [sc. Diderot] aufs neue, ich tadle ihn, wenn er sich von dem Wege entfernt, den ich für den rechten halte, ich freue mich, wenn wir wieder zusammentreffen, ich eifre über seine Paradoxe, ich ergötze mich an der Lebhaftigkeit seiner Ueberblicke, sein Vortrag reißt mich hin, der Streit wird heftig, und ich behalte freylich das letzte Wort, da ich mit einem abgeschiednen Gegner zu thun habe.¹⁰

Damit werden sowohl Diderot als auch der Übersetzer Goethe gleichsam zu fiktionalen Figuren erhoben. Sie werden zu Protagonisten eines fingierten Dialogs, dessen Wendungen und Windungen in zahlreichen Variationen geschildert werden: »[D]er Ankömmling läßt entweder gleiche Gesinnungen merken, oder er drückt das Gegentheil unserer Ueberzeugung aus [...]. Bald gehen die Meynungen gleichen Schrittes, bald durchkreutzen sie sich, das Gespräch schwankt so lange hin und her«.¹¹ Zwar wird dieses Gespräch zum Teil als Fiktion entlarvt, indem mitten im »Geständniß« die Zugehörigkeit der beiden Gesprächspartner zur gleichen historischen Zeit, die zu den Voraussetzungen eines echten Dialogs gehört, als Fiktion entlarvt wird:

Ich komme, wieder zu mir selbst! Ich bemerke, daß diese Schrifft schon vor dreyßig Jahren geschrieben ist, daß die paradoxen Behauptungen vorsätzlich gegen pedantische Manieristen der französischen Schule gerichtet sind, daß ihr Zweck nicht mehr statt findet, und daß diese kleine Schrifft mehr einen historischen Ausleger verlangt, als einen Gegner auffordert.¹²

Unmittelbar vor dem eigentlichen Anfang der kritischen Übersetzung wird aber die Fiktion eines »Gesprächs« wiederhergestellt – eines Gesprächs allerdings, »das auf der Gränze zwischen dem Reiche der Todten und Lebendigen geführt wird«.¹³

Damit versucht Goethe eine Form der Auseinandersetzung mit kunsttheoretischen Fragen zu erarbeiten, die sich ausdrücklich von der apodiktischen Tonart

10 P I.2, S. 3; vgl. MA 7, S. 520.

11 P I.2, S. 2; vgl. MA 7, S. 519.

12 P I.2, S. 3f.; vgl. MA 7, S. 520.

13 P I.2, S. 5; vgl. MA 7, S. 521.

herkömmlicher »Vorlesung[en]« oder Traktate distanziert und sich – in Anlehnung eben an die in den *Salons* geübte Praxis Diderots – auch der Mittel der Fiktion bedient, um über Kunsttheorie zu sprechen. Spezifisch setzt er sich dadurch von der Tradition der kritischen Übersetzungen kunsttheoretischer Traktate ab, wie sie seit der Mitte des 18. Jahrhunderts in Deutschland gepflegt wurde. Schon in den 1750er Jahren hatten beispielsweise Johann Adolf Schlegel oder Johann Christoph Gottsched deutsche Übersetzungen von Charles Batteux' Schrift *Les beaux-arts réduits à un même principe* geliefert, die – ähnlich wie Goethes Arbeit an Diderots Text – zugleich einen breit angelegten kritischen Kommentar enthielten.¹⁴ Dabei unterscheiden sich diese Übersetzer vom Goetheschen Modell dadurch, dass sie sich für ihren Kommentar keineswegs der Form des Gesprächs bedienten, sondern ihre eigenen Ansichten vielmehr apodiktisch in der Einleitung oder in kritischen Fußnoten, Anmerkungen und Zusätzen formulierten. Seine zusammenfassende Übersetzung von Batteux' Schrift stellte etwa Gottsched als Hilfswerk für die eigenen Vorlesungen dar. Ob der Wunsch Goethes, das apodiktische Modell »zusammenhangende[r] Abhandlung[en]«¹⁵

14 Charles Batteux: *Les beaux-arts réduits à un même principe* [Erstveröffentlichung: Paris 1746; mehrfache überarbeitete Ausgaben]. Hg. von Jean-Rémy Manton [nach der 3. Auflage von 1773]. Paris: Aux amateurs de livres 1989. Zu den kommentierten Teilübersetzungen von Batteux' Schrift ins Deutsche vgl. Charles Batteux: *Einschränkung der schönen Künste auf Einen einzigen Grundsatz*, [von Johann Adolf Schlegel] aus dem Französischen übersetzt und mit einem Anhange einiger eignen Abhandlungen versehen. Leipzig: in der Weidmannischen Handlung 1751 [3. vermehrte Auflage: 2 Bde., Leipzig: bey Weidmanns Erben und Reich 1770; Nachdruck dieser Ausgabe: Hildesheim: Olms 1976]; J. C. Gottsched: *Auszug aus des Herrn Batteux, öffentlichen Lehrers der Redekunst zu Paris Schönen Künsten, aus dem einzigen Grundsatz der Nachahmung hergeleitet. Zum Gebrauche seiner Vorlesungen mit verschiedenen Zusätzen und Anmerkungen erläutert von Johann Christoph Gottscheden*. Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf 1754. Die erste komplette Übersetzung von Batteux' Schrift (in der veränderten Fassung, die zwischen 1747 und 1750 unter dem Titel *Cours de belles lettres* erschienen war) lieferte Karl Wilhelm Ramler, der sie ebenfalls mit eigenen Zusätzen ergänzte: C. Batteux: *Einleitung in die Schönen Wissenschaften. Nach dem Französischen des Herrn Batteux, mit Zusätzen vermehret von Karl Wilhelm Ramler*. 4 Bde. Leipzig: in der Weidemannischen Buchhandlung 1756–1758. Die allererste, von Philipp Ernst Bertram fertiggestellte Teilübersetzung von Batteux' Schrift enthielt allerdings keinen Kommentar: C. Batteux: *Die schöne [sic] Künste aus einem Grunde hergeleitet. Aus dem Französischen des Herrn Abt Batteux übersetzt von P. E. B.* [= Philipp Ernst Bertram]. Gotha: Johann Paul Mevius 1751. Zur Batteux-Rezeption in Deutschland vgl. Irmela von der Lühe: *Natur und Nachahmung. Untersuchungen zur Batteux-Rezeption in Deutschland*. Bonn: Bouvier 1979, hier vor allem S. 113–116; Manfred Schenker: *Charles Batteux und seine Nachahmungstheorie in Deutschland*. Leipzig: Haessel 1909 (Reprint: Hildesheim: Gerstenberg 1977).

15 P I.2, S. 1; vgl. MA 7, S. 519.

zu überwinden und die kritische Übersetzung eines Textes in einen lebendigen Dialog zwischen Übersetzer und Übersetztem zu verwandeln, bei der Bearbeitung von Diderots Text in Erfüllung gegangen ist, bleibt allerdings dahingestellt.

II. GESPRÄCH ALS FORM KUNSTTHEORETISCHER APODIKTIK

Die Form der kommentierten Übersetzung nutzt Goethe, um eine Reihe von kunsttheoretischen Ansichten zu formulieren, denen in der Tat – trotz seiner Berufung auf die dialogische Gestaltung seines Textes – ein apodiktisch-affirmativer Grundton eigen ist. Wollte man eine Bilanz über die Gemeinsamkeiten und Divergenzen zwischen den beiden Autoren ziehen, so würde diese deutliche Unterschiede erkennen lassen. Zu den von Diderot behandelten Hauptthemen, die wohl Goethes frühe, schon in den ersten Briefen an Schiller bekundete Begeisterung für diese Schrift erklären,¹⁶ zählen besonders seine äußerst kritischen Ausführungen über die Pariser *Académie royale de Peinture et de Sculpture*, jene »Krambude der Manier« (»boutique de manière«), wo sieben Jahre lang nach dem Modell gezeichnet wurde.¹⁷ Mit sprachlicher Meisterschaft übersetzt Goethe Diderots Angriffe gegen die »Pariser akademischen Anstalten, und ihre[] Pedanterey«, die er gegen Diderots Kritiken »denn nicht in Schutz nehmen« wolle.¹⁸ Diderots Schrift entnimmt er dabei einige markante Wörter und Wendungen zur Manierismus-Kritik, wie z.B. das französische Wort »Attitude«, das er zur Bezeichnung einer »anmaslich[en], leer[en], übertrieben[en]« akademischen Stellung in der ursprünglichen französischen Fassung zu belassen beschließt – im Gegensatz zu Cramer, der den Terminus durch »Stellung« wie-

16 Die *Essais sur la peinture* hatte Goethe schon vor dem Erscheinen von Cramers deutscher Übersetzung im Herbst 1796 in der französischen Ausgabe François Buissons zur Kenntnis genommen. Nachdem er sich zunächst sehr positiv über diese Schrift geäußert hatte, vermischte er 1796–1797 im Briefwechsel mit Schiller stets Lob mit Kritik. Im August 1797 warf er Diderot ausdrücklich vor, das Kunstwerk als ein Mittel zu einem äußeren, moralischen oder affektiven Zweck betrachtet und dabei dessen grundsätzliche Autonomie übersehen zu haben (Goethe an Schiller, 12.8.1797 [MA 8.1, S. 388]). Zur Entstehung von Goethes Auseinandersetzung mit Diderots Werk und insbesondere mit dem *Versuch über die Malerei*, vgl.: Elisabeth Décultot: [Art.] Diderots Versuch über die Malerei. In: Goethe-Handbuch. Supplemente, Bd. 3: Kunst. Hg. von Andreas Beyer und Ernst Osterkamp. Stuttgart: Metzler 2011, S. 333–342, hier S. 335–336.

17 P I.2, S. 34; vgl. MA 7, S. 536 [Goethes Übersetzung]; Diderot: *Essais sur la peinture*. Hg. von Gita May (Anm. 3), S. 348.

18 P I.2, S. 30; vgl. MA 7, S. 534 [Goethes Kommentar].

dergegeben hatte.¹⁹ Auch Diderots Ausführungen über Jean-Jacques Bacheliers falsche, Vernets und Chardins richtige Farbgebung veranlassen ihn dazu, die Begriffe von »Styl« und »Manier« eingehender zu unterscheiden.²⁰

Wenn Goethe in einem ersten Schritt mit Diderot in der Manier-Kritik übereinzustimmen scheint, so ist in seiner weiteren Definition des Begriffs ein deutlicher Unterschied auszumachen. Manier versteht Diderot als Gegenpol zur Natur, weshalb in seinen Augen ein Kunstwerk manieriert ist, das sich nicht aus der direkten und genauen Beobachtung von naturgegebenen Gegenständen, sondern aus der Wiedergabe von künstlichen Modellen ergibt, wie sie in den Akademien angeboten werden. Nicht in der Schule lerne man die »Uebereinstimmung der Bewegungen« (»la conspiration générale des mouvements«) kennen, sondern draußen auf der Straße, in der Kirche, in der Landschenke.²¹ Mit anderen Worten: der sicherste Weg, der Manier zu entgehen, ist, folgt man Diderot, wenn der Künstler die Natur nachzuahmen suche, so wie diese sich in ihren prägnantesten Formen dem Beobachter zeige. Gegen solche Ausführungen erhebt Goethe nun einen prinzipiellen Einwand, den er schon in der *Einleitung* in die *Propyläen* erwähnt hatte und den er ganz am Anfang seiner kommentierten Übersetzung noch einmal ausführt. Diderot wird beschuldigt, »Natur und Kunst zu confundiren, Natur und Kunst völlig zu amalgamiren, unsere Sorge muß seyn, beyde in ihren Wirkungen getrennt darzustellen. [...] Eine vollkommene Nachahmung der Natur ist in keinem Sinne möglich, der Künstler ist nur zur Darstellung der Oberfläche einer Erscheinung berufen.«²² Unter Berufung auf das Prinzip der grundsätzlichen Unterscheidung zwischen Natur und Kunst beschwört Goethe die Leitmaxime der Eigengesetzlichkeit des Kunstwerks und seiner Unabhängigkeit vom Gebot der bloßen Naturnachahmung herauf: Die Künstler »bilden zuletzt die Regeln aus sich selbst, nach Kunstgesetzen, die eben so wahr in der Natur des bildenden Genius liegen, als die große allgemeine Natur die organi-

19 P I.2, S. 36f.; vgl. MA 7, S. 537 [Goethes Kommentar]; vgl. Diderot: *Versuche über die Malerey*. Übers. von C.F. Cramer. (Anm. 4), Bd. 1, S. 17.

20 P I.2, S. 42–44; vgl. MA 7, S. 557f. [Goethes Kommentar]. Dabei soll unterstrichen werden, dass Diderot sich intensiv mit dem Thema der Manier in den Jahren 1766–1767 befasst hatte, wie die kurze, das *Salon de 1767* abschließende Abhandlung *De la manière* zeigt. Vgl. Denis Diderot: *Salon de 1767*. Hg. von Else Marie Bukdahl, Michel Delon und Annette Lorenceau. In: D. D.: *Œuvres complètes*. Bd. 16. Paris: Hermann 1990, S. 527–535.

21 P I.2, S. 33; vgl. MA 7, S. 535f. [Goethes Übersetzung]; vgl. Diderot: *Essais sur la peinture*. Hg. von Gita May (Anm. 3), S. 347f.

22 P I.2, S. 9f.; vgl. MA 7, S. 523 [Goethes Kommentar]. Vgl. auch J.W. Goethe: *Einleitung* <in die *Propyläen*>. In: MA 6.2, S. 9–26, hier besonders S. 13–18.

schen Gesetze ewig thätig bewahrt«. ²³ In der Zeichnung sind sie beispielsweise durchaus dazu befugt, Proportionsregeln zu erfinden, die von denjenigen der Natur abweichen. Zur Veranschaulichung seiner Naturnachahmungslehre hatte Diderot die Fußspitze der Mediceischen Venus erwähnt, die, an den Naturproportionen gemessen, nicht der Göttin der Schönheit, sondern vielmehr einem »Ungeheuer« (»monstre hideux«) eigen und daher in dieser Statue fehlerhaft sei. Dieses absichtlich provokative Beispiel, das einer gewissen Komik nicht entbehrt, registriert Goethe mit gebührendem Ernst und antwortet mit folgendem Kommentar: »[E]s ist genug, daß diese Fußspitze zu dieser, und zu keiner andern Statue passe, daß dieses Kunstwerk, das du mir zum größten Theil zu verbergen glaubst, mit sich selbst, in Uebereinstimmung sey«. ²⁴

Die scharfe Abgrenzung von Natur und Kunst, die Goethe bei Diderots Behandlung der Kunstgegenstände vermisst, vermisst er übrigens auch in dessen Darstellung der Figur des Künstlers selbst. In ihrem ganzen Ausmaß erscheint diese Divergenz in Goethes Kommentar zu Diderots Darstellung des guten Koloristen. Als Meister der Farbe hatte Diderot den Maler beschrieben, der, den Mund »halb geöffnet«, »schnaub[end]«, »ächz[end]« oder »lechl[end]« seine »Augen fest auf das Tuch« hefte (»les yeux attachés sur sa toile; sa bouche est entrouverte, il halète«) und dabei frei von allen akademischen Anleitungen mit seiner Palette ein »Werk seiner Schöpfung« (»l'œuvre de la création«) hervorbringe. Unter Rückgriff auf kräftige Metaphern setzte also Diderot den genial schöpfenden Künstler mit der Natur selber gleich. Unter der vielsagenden Rubrik »Fratzenhafte Genialität« übersetzt nun Goethe diese Passage, der er folgende spöttische Bemerkung hinzufügt:

Vielleicht ist es nur der deutschen Gesetztheit lächerlich einen braven Künstler hinter seinem Gegenstande, gleichsam als einen erhitzten Jagdhund hinter einem Wilde her, mit offnem Munde schnauben zu sehen. Vergebens versuchte ich das französische Wort *haléter* in seiner ganzen Bedeutung auszudrücken [...]; aber so viel scheint mir doch höchst wahrscheinlich daß weder Rafael bey der Messe von Bolsena, noch Coreggio vor dem heiligen Hieronymus, noch Tizian vor dem heiligen Peter, noch Paul Veronese vor einer Hochzeit zu Cana mit offnem Munde gesessen, geschnaubt, geächzt, gelechlzt, gestöhnt, haletirt habe. ²⁵

23 P I.2, S. 14; vgl. MA 7, S. 525 [Goethes Kommentar].

24 P I.2, S. 19; vgl. MA 7, S. 528 [Goethes Kommentar]; Diderot: *Essais sur la peinture*. Hg. von Gita May (Anm. 3), S. 344.

25 P II.1, S. 42f.; vgl. MA 7, S. 563 [Goethes Kommentar]; Diderot: *Essais sur la peinture*. Hg. von Gita May (Anm. 3), S. 351 [Hervorhebung im Original].

Die Grenze, die das Kunstwerk von der Natur trennt, dürfe also der Künstler in seinem Selbstverständnis nicht überschreiten: »Der Künstler muß den Kreiß seiner Kräfte kennen, er muß innerhalb der Natur sich ein Reich bilden; er hört aber auf ein Künstler zu seyn, wenn er mit in die Natur verfließen, sich in ihr auflösen will.«²⁶

Aus dieser grundsätzlich verschiedenen Auffassung des Verhältnisses von Natur und Kunst ergeben sich weitere tiefgreifende Differenzen, auf die schon andernorts näher eingegangen wurde.²⁷ Diderots Vorliebe für die Darstellung von individuellen, charakteristischen Figuren, die etwa deutliche Spuren ihres Alters oder ihrer täglichen Beschäftigungen tragen, setzt Goethe den Begriff einer überindividuellen Schönheit entgegen, die den einzelnen, naturgegebenen Individuen zwar nicht direkt nachgebildet wird, dafür aber eine höhere Wahrheit erreichen kann.²⁸ Das spezifische Merkmal dieser »ächten Methode« sei der »Styl, im Gegensatz der Manier. Der Styl erhebt das Individuum zum höchsten Punkt, den die Gattung zu erreichen fähig ist [...]. Die Manier hingegen individualisirt, wenn man so sagen darf, noch das Individuum.«²⁹ Auch mit Diderots anti-akademischen Stellungnahmen kann sich Goethe schwer abfinden. Das in den Akademien gepflegte »Studium des Modells und die Nachbildung desselben« sei eine »Stufe«, bei der der Künstler zwar »nicht zu lange verweilen sollte«, die er jedoch »nicht überspringen« dürfe.³⁰ Dem französischen Kunstschriftsteller wird vorgeworfen, bei seiner durchaus berechtigten Warnung vor den »Afterschulen«, wie er sie in Paris kennen gelernt hatte, dem Lehrling leider auch die »ächte Schule [...] verdächtig« gemacht zu haben.³¹ Die Richtlinien der Pariser *Académie royale* müssten zwar kritisiert, die eigenen akademischen Ambitionen der Weimarer Kunstfreunde aber gerettet werden.

III. ÜBERSETZUNG ALS NEUSCHÖPFUNG : GOETHES UMGESTALTUNG VON DIDEROTS TEXT

Ein ähnliches Schwanken zwischen inszeniertem Dialog und kunsttheoretischer Apodiktik lässt sich in Goethes Behandlung von Diderots Ausführungen über

26 P I.2, S. 21; vgl. MA 7, S. 529 [Goethes Kommentar].

27 Décultot: [Art.] Diderots Versuch über die Malerei (Anm. 15), S. 338–340.

28 P I.2, S. 22f.; vgl. MA 7, S. 530f. [Goethes Kommentar].

29 P II.1, S. 33; vgl. MA 7, S. 558 [Goethes Kommentar].

30 P I.2, S. 31; vgl. MA 7, S. 535 [Goethes Kommentar].

31 P II.1, S. 40; vgl. MA 7, S. 562 [Goethes Kommentar].

die Farbe beobachten. In der Nachfolge von Roger de Piles, der in den *Essais sur la peinture* zwar nie ausdrücklich erwähnt wird, dessen theoretische Ansätze jedoch dem zweiten Kapitel über die Farbe zugrunde liegen, tritt Diderot eindeutig für eine Aufwertung der Farbe gegenüber der Zeichnung ein: »Die Zeichnung giebt den Dingen die Gestalt, die Farbe, das Leben; sie ist der göttliche Hauch der alles belebt« (»C'est le dessin qui donne la forme aux êtres; c'est la couleur qui leur donne la vie«).³² Diderot zufolge verdanken die Koloristen ihren Vorrang einer Reihe von außergewöhnlichen Eigenschaften: Ihre Kunst erfordere Poesie, Genie und Erfindung im Gegensatz zur Zeichnung, die bloße Logik verlange, was auch erkläre, dass die Meister der Farbe so selten seien. Würde man jedoch Diderots Kapitel über die Farbe als ein einheitliches kunsttheoretisches Traktat lesen, das eine zusammenhängende Reihe von schlüssigen Grundsätzen darlegen sollte, täte man dem Text in erheblichem Maße unrecht. Der Abschnitt gibt sich absichtlich als eine Sammlung von sprunghaften Gedanken, die sich jeder Reduktion auf eine eindeutige, thesenhafte Aussage entziehen.

In diesen »Irrgarten«³³ voller »Paradoxe[n]«,³⁴ in den Diderot »nach seiner bekannten sophistischen Tücke[] die verschiedenen Theile seiner kurzen Abhandlung durch einander« geworfen habe, nimmt sich nun Goethe vor, wieder Ordnung zu bringen: Die originalen Absätze des französischen Schriftstellers werden vom Übersetzer getrennt, unter neue Rubriken geordnet und in eine ganz neue Reihenfolge zusammengestellt.³⁵ Ziel dieser Umstrukturierung ist es nicht nur, die verwirrenden Linien von Diderots Ausführungen zu einem konsequenten Traktat zurecht zu stutzen, sondern dabei auch zu zeigen, dass einige Diderot'sche Kernansätze sich von denjenigen Goethes deutlich unterscheiden. Besonders energisch widerlegt Goethe Diderots These, dass »die ganze Welt [...] über die Farbe urteilen« könne, während »[n]ur die Meister der Kunst [...] die wahren Richter der Zeichnung« seien (»Il n'y a que les maîtres dans l'art qui soient bons juges du dessin; tout le monde peut juger de la couleur«).³⁶ Zwischen den beiden Autoren tut sich hier ein grundlegender Dissens in der Definition der Kunstkennerschaft auf. Zur Einschätzung der Farbe sei – so Diderot – nur das

32 P II.1, S. 6; vgl. MA 7, S. 543 [Goethes Übersetzung]; vgl. Diderot: *Essais sur la peinture*. Hg. von Gita May (Anm. 3), S. 350.

33 P II.1, S. 6; vgl. MA 7, S. 543.

34 P I.2, S. 3; vgl. MA 7, S. 520.

35 Vgl. P II.1, S. 6; vgl. MA 7, S. 543 [Goethes Kommentar].

36 P II.2, S. 11; vgl. MA 7, S. 545 [Goethes Übersetzung]; vgl. Diderot: *Essais sur la peinture*. Hg. von Gita May (Anm. 3), S. 350.

allen Menschen zugeteilte Vermögen des Gefühls erforderlich, was auch erkläre, warum grundsätzlich alle Menschen zur richtigen Beurteilung der Farbe fähig seien. Diese von Diderot als positiv eingeschätzte Universalität des Farbgefühls, die die Möglichkeit einer Universalität des Urteils über die Kunst eröffne, will Goethe als Chimäre und als falschen Zweck entlarven:

[V]on dem Colorit, als eigentlichem Kunstproducte, kann doch nur der Meister, so wie von allen übrigen Rubriken urtheilen. Ein buntes, ein heiteres, ein durch eine gewisse Allgemeinheit, oder ein im besondern harmonisches Bild, kann die Menge anlocken, den Liebhaber erfreuen, jedoch urtheilen darüber kann nur der Meister, oder ein entschiedner Kenner. [...] Die Menge begreift die Harmonie und die Wahrheit der Farben eben so wenig als die Ordnung einer schönen Zusammensetzung.³⁷

Dieses durchaus elitäre Verständnis der Kunstkennerschaft beruht auf einer Anthropologie des Kunstempfindungsvermögens, die sich von derjenigen Diderots deutlich unterscheidet. Die Fähigkeit, über Farben richtig zu urteilen, ist in Goethes Verständnis keineswegs einem vermeintlich bloß naturgegebenen Gefühlsvermögen zuzuschreiben, sondern beruht auf einer sich allmählich und immerfort konstituierenden Bildung, die genauso langwierig und anspruchsvoll sei, wie die Erlernung der Zeichnung.³⁸ Aus dieser ersten Divergenz leitet sich eine zweite her: Eine gute Einleitung in die Farbtheorie sei Goethes Ansicht nach für die Ausbildung des Farbsinns angehender Künstler unabdingbar; da diese nun in der bisherigen Kunstliteratur erbärmlich behandelt worden sei – wie etwa im Artikel »Colorit« von Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste*³⁹ –, sollen gute Lehrbücher sowie effiziente Lehranstalten diese Ausbildung gewährleisten.⁴⁰

Dass bei der Umstrukturierung von Diderots Farbkapitel ein neuer Text entstanden ist, der in vielfacher Hinsicht mit Diderots Original nur noch lose verwandt ist, kommt allerdings bei einer genau vergleichenden Lektüre der französischen Vorlage schnell zum Vorschein. Bei Goethes Umgestaltungen fällt auf, dass einzelne Kernsätze aus den ersten Seiten von Diderots Originaltext nach hinten verschoben

37 P II.1, S. 11f.; vgl. MA 7, S. 546 [Goethes Kommentar].

38 P II.1, S. 8f.; vgl. MA 7, S. 545 [Goethes Kommentar].

39 Vgl. Johann Georg Sulzer: [Art.] Colorit (Mahlerey). In: J. G. S.: Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln. 2 Bde. Leipzig: M.G. Weidemanns [sic, Bd. 1] Erben und Reich 1771–1774, Bd. 1, S. 209–212.

40 P II.1, S. 9f.; vgl. MA 7, S. 545f. [Goethes Kommentar].

wurden, die nicht auf einen Unterschied, sondern vielmehr auf eine Verwandtschaft mit Diderot hätten hindeuten können. So etwa eine wichtige Stelle, die auf Diderots Verständnis des Naturbegriffs in seiner Beziehung zur Wahrnehmung durch den empfindenden Menschen ein kennzeichnendes Licht wirft: »Warum gibt es so vielerlei Koloristen? indessen es nur Eine Farbenmischung in der Natur gibt«, fragt Diderot schon auf den ersten Seiten des Kapitels und antwortet gleich:

Die Anlage des Organs trägt gewiß viel dazu bey. Ein zartes und schwaches Auge wird sich mit lebhaften und starken Farben nicht befreunden und ein Maler wird keine Wirkungen in sein Bild bringen wollen die ihn in der Natur verletzen; er wird das lebhafte Roth, das volle Weiß nicht lieben, er wird die Tapeten, mit denen er die Wände seines Zimmers bedeckt, er wird seine Leinwand mit schwachen, sanften und zarten Tönen färben und gewöhnlich durch eine gewisse Harmonie ersetzen was er euch an Kraft entzog.⁴¹

Mit anderen Worten: Auch für Diderot ist Natur kein einfach Gegebenes, sondern vielmehr das Ergebnis des Wahrnehmungsprozesses eines Einzelnen, und dies ganz speziell im Bereich der Farben, deren Ton und Harmonie vom menschlichen Auge erfasst, ja hergestellt werden. Statt diese Stelle an ihrem ursprünglichen Platz, d. h. schon auf den vordersten Seiten des Kapitels zu übersetzen, führt sie nun Goethe erst gegen Ende seiner kritischen Übersetzung an und zieht es vor, Passagen vorzuschieben, die vielmehr auf ein naives Verständnis der Naturwahrheit bei Diderot schließen lassen. So etwa die Passage: »Wer ist denn für mich der wahre, der große Colorist? Derjenige, der den Ton der Natur und wohl erleuchteter Gegenstände gefaßt hat und der zugleich sein Gemälde in Harmonie zu bringen wußte«⁴² – eine Aussage, die Goethe dazu veranlasst, Diderot und den Leser darüber zu belehren, dass die »Wahrheit der Farbe« »in der Natur selten harmonisch angetroffen« wird.

41 P II.1, S. 36; vgl. MA 7, S. 559 [Goethes Übersetzung]; Diderot: *Essais sur la peinture*. Hg. von Gita May (Anm. 3), S. 351f.: »Mais pourquoi y a-t-il si peu d'artistes qui sachent rendre la chose à laquelle tout le monde s'entend? [...]. La disposition de l'organe y fait sans doute. L'œil tendre et faible ne sera pas ami des couleurs vives et fortes. L'homme qui peint répugnera à introduire dans son tableau les effets qui le blessent dans la nature. Il n'aimera ni les rouges éclatants, ni les grands blancs. Semblable à la tapisserie dont il couvrira les murs de son appartement, sa toile sera colorée d'un ton faible, doux et tendre, et communément il vous restituera par l'harmonie ce qu'il vous refusera en vigueur«.

42 P II.1, S. 13; vgl. MA 7, S. 547 [Goethes Übersetzung]; Diderot: *Essais sur la peinture*. Hg. von Gita May (Anm. 3), S. 354: »Quel est donc pour moi le vrai, le grand coloriste? C'est celui qui a pris le ton de la nature et des objets bien éclairés, et qui a su accorder son tableau«.

[D]ie Harmonie ist in dem Auge des Menschen zu suchen, sie ruht auf einer inne[r]n Wirkung und Gegenwirkung des Organs, nach welchem eine gewisse Farbe eine andere fordert und man kann eben so gut sagen, wenn das Auge eine Farbe sieht, so fordert es die harmonische, als man sagen kann die Farbe welche das Auge neben einer andern fordert ist die harmonische.⁴³

Bei solchen Umgestaltungen gehen allerdings nicht nur wichtige inhaltliche Aspekte von Diderots Originaltext, sondern auch markante stilistische Eigenschaften verloren, die vor allem in der Tendenz zum Grillenhaften, Sprunghaften und schließlich Verwirrenden bestehen. Dass Goethe für das absichtlich Unzusammenhängende von Diderots Schrift wenig Sinn aufbrachte, zeigt von vornherein ein leichter, jedoch bezeichnender Übersetzungsfehler. Den Titel, den Diderot für das zweite Kapitel seines Essays wählt, »Mes petites idées sur la couleur«, übersetzt er durch den anscheinend wortgetreuen Ausdruck: »Meine kleine [sic] Ideen über die Farbe«. Den Sinn, den er diesem deutschen Titel gibt, lässt er in einem eindeutigen Kommentar erkennen: »[H]ier aber kündigt er [i. e. Diderot, E. D.] selbst, mit einer bescheidenen Gebärde, nur *kleine Ideen* über die Farbe an; jedoch näher betrachtet thut er sich unrecht, sie sind nicht klein, sondern meistens richtig, den Gegenständen angemessen und seine Bemerkungen treffend«.⁴⁴ Nun kommt dem französischen Adjektiv »petit« im Ausdruck »mes petites idées sur« nicht – oder höchstens nur zweitrangig – die Bedeutung von »klein« im Sinne von »bescheiden« zu. Vielmehr weist diese Wendung auf das Eigentümliche, ja Eigensinnige der ausgesprochenen Gedanken hin. Diderots Intention angemessener hatte Cramer diesen Titel durch »Meine unmaßgeblichen Gedanken über die Farben« übersetzt.⁴⁵

IV. EINE UNTERBROCHENE ÜBERSETZUNG: DIDEROT IN DER KLASSISCH-ROMANTISCHEN DEBATTE

Bekanntlich hat Goethe seine Übersetzungsarbeit nach Erscheinen des zweiten Kapitels von Diderots Schrift in der dritten Lieferung der *Propyläen* im Frühling des Jahres 1799 abrupt eingestellt. Da er sich über diesen plötzlichen Abbruch nie selbst geäußert hat, kann über seine Beweggründe nur spekuliert werden. Das

43 P II.1, S. 14; vgl. MA 7, S. 547f. [Goethes Kommentar].

44 P II.1, S. 4f.; vgl. MA 7, S. 542 [Goethes Kommentar].

45 Diderot: Versuche über die Mahlerey. Übers. von C.F. Cramer (Anm. 4), Bd. 1, S. 22.

frühzeitige Einstellen der Zeitschrift, deren letztes Stück schon Ende 1800 beim Verleger Johann Friedrich Cotta in Tübingen erschien, hat dazu sicherlich in nicht geringem Maße beigetragen. Nun kann man auch vermuten, dass die zahlreichen Divergenzen mit der Diderot'schen Kunstauffassung, die sich schon bei den Diskussionen mit Schiller und erst recht bei der Arbeit am französischen Text kundtaten, bei dem Einstellen der Übersetzungsarbeit eine wichtige Rolle spielten.⁴⁶ In den weiteren, von Goethe nicht übersetzten Kapiteln des *Versuchs über die Malerei* hatte Diderot Gedanken ausgeführt, deren Unvereinbarkeit mit den Ansichten des Herausgebers der *Propyläen* offenkundig war. So hatte er etwa die grundsätzliche Variabilität des Geschmacks hervorgehoben, der normativ nicht festzulegen sei, da dieses Vermögen nach Alter und Stand sich grundlegend verändere, oder festgestellt, dass der *Laokoon*, der zwar als bisher bekanntes schönstes Stück der Bildhauerei gelobt werde, von der Seite gesehen allerdings langweilig (»maussade«) sei.⁴⁷

Dass Goethe seine kritische Übersetzung von Diderots *Versuch über die Malerei* im Rahmen der *Propyläen* so frühzeitig unter- und dann ganz abbrach, zeigt allerdings, dass die gegenüber dem »Freund« oder »Gegner« im einleitenden »Geständniß« nachdrücklich bekundete Gesprächsbereitschaft sich doch in Grenzen hielt. Dazu kann möglicherweise der Umstand beigetragen haben, dass Diderot zu den Figuren der Kunstliteratur gehörte, mit denen sich Friedrich und August Wilhelm Schlegel als Herausgeber des *Athenaeums* ebenfalls mit Vorliebe auseinander gesetzt hatten. An der Chronologie der Diderot-Besprechungen in den beiden Zeitschriften zeigt sich eine interessante Verschränkung von bald eher positiven, bald eher negativen Einschätzungen, die für die zunehmende Polarisierung der romantisch-klassischen Debatte kennzeichnend ist. 1798, d. h. im ersten Erscheinungsjahr der *Propyläen* und des *Athenaeums*, pflegte Goethe noch durchaus freundschaftliche Beziehungen zu den Brüdern Schlegel.⁴⁸ Mit August

46 In seinem Briefwechsel mit Goethe hatte Schiller schon 1797 einen Einwand kantischer Prägung gegen Diderots Kunstansichten geäußert: »[Diderot] sieht mir bei ästhetischen Werken noch viel zu sehr auf fremde und moralische Zwecke, er sucht diese nicht genug in dem Gegenstande und in seiner Darstellung. Immer muß ihm das schöne Kunstwerk zu etwas anderm dienen. Und da das wahrhaftig Schöne und Vollkommene in der Kunst den Menschen notwendig verbessert, so sucht er diesen Effekt der Kunst in ihrem Inhalt und in einem bestimmten Resultat für den Verstand oder für die moralische Empfindung. Ich glaube, es ist einer von den Vorteilen unserer neueren Philosophie, daß wir eine reine Formel haben, um die subjektive Wirkung des Ästhetischen auszusprechen, ohne seinen Charakter zu zerstören« (Schiller an Goethe, 7.8.1797 [MA 8.1, S. 382–383]).

47 Diderot: *Essais sur la peinture*. Hg. von Gita May (Anm. 3), S. 372, 401.

48 Vgl. Ernst Behler: *Athenaeum, die Geschichte einer Zeitschrift*. In: *Athenaeum. Eine Zeitschrift*.

Wilhelm Schlegel, der ihn noch 1799 in der vierten Lieferung des *Athenaeums* mit der Elegie »Die Kunst der Griechen. An Goethe« ehrte, stand er durch häufige Briefe und Besuche in Kontakt.⁴⁹ Nun war in der zweiten Lieferung des *Athenaeums* von Juli 1798 eine Sammlung von Fragmenten erschienen, die Goethe nachweislich mit Interesse gelesen hat und die mehrere Fragmente August Wilhelm Schlegels über Diderots Schriften zur Kunst enthielt.⁵⁰ Dort wurde zwar Diderots *Essai sur la peinture* für seine Tendenz zum »Sentimentale[n]« leicht gerügt, jedoch fiel das Urteil über den französischen »Meister« der Bildbeschreibung eindeutig positiv aus: »Sich eine Gemäldeausstellung von einem Diderot beschreiben lassen, ist ein wahrhaft kaiserlicher Luxus«.⁵¹ Goethes Diderot-Kommentar im ersten und zweiten *Propyläen*-Band, dessen Manuskript zwischen August und November 1798 – also nach der Publikation der hier erwähnten *Athenaeums*-Fragmente – niedergeschrieben wurde,⁵² kann vor diesem Hintergrund als Versuch gelesen werden, sich von der Diderot-Begeisterung der *Athenaeums*-Fragmente kritisch zu distanzieren.

Viel zurückhaltender klingt allerdings die Einschätzung Diderots, die August Wilhelm Schlegel in der dritten Lieferung des *Athenaeums* zum Ausdruck bringt. In dem *Gespräch* über *Die Gemälde*, das er im März 1799 – d.h. wenige Monate nach Erscheinen der ersten Lieferung von Goethes Diderot-Schrift in den *Propyläen* – im *Athenaeum* veröffentlichte, wurde nun Diderot von Luise beschuldigt, »mit seinem Feuer, seinem leichten Gesellschaftstone, selbst mit seiner *brusquerie*« offenbar zu »kockettir[en]«.⁵³ Ob die Lektüre von Goethes Diderot-Schrift zu die-

3 Bde. Reprint der Erstausgabe (Berlin 1798–1800). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980, Bd. 3, S. 1–64, hier u.a. S. 37; Wolfgang von Löhneysen: Einführung. In: PL, S. 1077–1093, hier S. 1082.

49 August Wilhelm Schlegel: Die Kunst der Griechen. An Goethe. In: *Athenaeum* 2. Bd. (1799), 2. St., S. 181–192.

50 [August Wilhelm und Friedrich Schlegel]: Fragmente. In: *Athenaeum* 1. Bd. (1798), 2. St., S. 179–322, hier S. 222–229. Wiederabgedruckt in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett, Hans Eichner und Andreas Arndt. Paderborn: Schöningh 1958ff. [im Folgenden zit. als KFSA], Bd. 2: Charakteristiken und Kritiken. Hg. von Hans Eichner, Nr. 177, 182, 189, 201, S. 193–197. All diese Fragmente sind von A. W. Schlegel.

51 [August Wilhelm Schlegel]: Fragmente. In: *Athenaeum* 1. Bd. (1798), 2. St., S. 223, 225 (= KFSA 2, Nr. 182, 189).

52 Löhneysen: Einführung (Anm. 45), S. 1136, 1142.

53 August Wilhelm Schlegel: Die Gemälde. Gespräch. In: *Athenaeum* 2. Bd. (1799), 1. St., S. 39–137, hier S. 52 [Hervorhebung im Original in lateinischer Type]. In der Forschung wird die Figur Luises für gewöhnlich als Stellvertreterin von Caroline Schlegel betrachtet (vgl. dazu schon: Emil

ser verschärfte Kritik direkt beigetragen hat, bleibt allerdings offen, zumal August Wilhelm Schlegels *Gemälde*-Gespräch sich auf einen Besuch der Dresdner Gemäldegalerie bezieht, der schon im Sommer 1798 stattfand. Doch wissen wir, dass Schlegel bereits im Dezember 1798 die Bogen des zweiten Stücks der *Propyläen* von Goethe erhalten und dessen Diderot-Aufsatz mit großer Aufmerksamkeit gelesen hatte. In einem Brief an Goethe vom Dezember 1798 bedankt er sich sehr herzlich für den Erhalt der »ersten Bogen vom 2^{ten} St.[ück] Propyläen«, weist allerdings nachdrücklich darauf hin, dass er sich auch schon »viel mit Diderots Schrift beschäftigt« habe.⁵⁴ Trotz des sehr umgänglichen Tons des Briefes schimmert hier ein mögliches Konkurrenzverhältnis in Bezug auf die Figur Diderots durch.

Kennzeichnend für die beginnende Polarisierung der klassisch-romantischen Debatte um die Figur Diderots ist der Kommentar zu dem *Propyläen*-Aufsatz, den Wilhelm von Humboldt von Paris aus, wo er sich seit November 1797 aufhielt, an Goethe sandte. Goethes vielseitigen Text unterzieht Humboldt einer Lektüre, die nur die schärfsten Aspekte von Goethes Diderot-Kritik registriert. So bedankt sich Humboldt bei dem Autor der kritischen Übersetzung von *Diderots Versuch über die Mahlerey* dafür, dass er sich »mit Recht gegen Diderots wirklich anarchistische Grundsätze in der Kunst« erhoben habe. »Wenn [Diderot] philosophiert, so macht er Bilder, statt Begriffe zu zergliedern; wenn er dichtet, so läßt er seine Person räsonnieren, statt handeln; wenn er Gemälde beurteilt, so behandelt er sie als Gedichte, und die Gestalten des Dichters trägt er auf die Leinwand über«. Dabei bleibe er »immer eine merkwürdige Erweiterung des französischen Charakters«.⁵⁵ Für die Verschärfung der Diderot-Kritik im Weimarer Umkreis liefert Johann Heinrich Meyer das wohl aufschlussreichste

Sulger-Gebing: Die Brüder August Wilhelm und Friedrich Schlegel in ihrem Verhältnisse zur bildenden Kunst, mit ungedruckten Briefen und Aufsätzen August Wilhelm Schlegels. München: Haushalter 1897, S. 44; Friedmar Apel: Kommentar. In: Romantische Kunstlehre. Poesie und Poetik des Blicks in der deutschen Romantik. Hg. von Friedmar Apel. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag 1992 [= Bibliothek der Kunstliteratur. Hg. von Gottfried Boehm und Norbert Miller, Bd. 4], S. 772). Ob die Rückführung der im *Gemälde*-Gespräch dargestellten Figuren auf wirkliche Personen aus dem Schlegel-Kreis überhaupt sinnvoll ist, sei dahingestellt.

54 A.W. Schlegel an Goethe, 16.12.1798. In: August Wilhelm und Friedrich Schlegel im Briefwechsel mit Schiller und Goethe. Hg. von Josef Körner und Ernst Wieneke. Leipzig: Insel Verlag 1926, S. 79–80: »Durch die Mittheilung der ersten Bogen vom 2^{ten} St.[ück] Propyläen haben Sie mich unendlich erfreut. Sie erlauben wohl, daß ich sie bis Dienstag behalte; ich würde sie heute nicht mit der gehörigen Ruhe durchstudieren können. Der erste Aufsatz zieht mich doppelt an, da ich mich schon so viel mit Diderots Schrift beschäftigt habe«.

55 Wilhelm von Humboldt an Goethe, 18.3.1799. In: Goethes Briefwechsel mit Wilhelm und Alexander von Humboldt. Hg. von Ludwig Geiger. Berlin: Bondy 1909, S. 63–64.

Beispiel. Schon 1796 wies er mit Bedauern auf das »Schiefe« der Diderot'schen Positionen hin und prophezeite angesichts dieser Fehler düstere Zeiten für die französische Kunst: »Ich spreche ohne Haß und ohne Rücksicht, von welcher Nation wir sind, sondern in allgemeiner Übersicht über die Menschen und ihre Fähigkeiten und Kunst: die Franzosen werden in der Kunst eher zurück als vorwärts gehen, ihr eher schaden als nutzen«. ⁵⁶

Dem Abbruch der Diderot-Übersetzung haftet vor diesem Hintergrund eine Mehrdeutigkeit an, die wahrscheinlich nicht dem Zufall geschuldet ist. Nimmt man Goethes Absicht ernst, mit den *Propyläen* ein Werk zu veröffentlichen, in dem Johann Heinrich Meyer und er ihre »Kunstconfession niederzulegen« gedachten, ⁵⁷ so konnte diese Unterbrechung von seinen klassischen Anhängern als Signal dafür interpretiert werden, dass der allzu eigensinnige, auf falsche Prinzipien aufbauende französische Kunstkritiker es eigentlich doch nicht verdiente, in die *Propyläen* aufgenommen zu werden. Von den sich zunehmend als Rivalen profilierenden Anhängern des *Athenaeum*-Kreises konnte hingegen dieses abrupte Ende als Zeichen dafür auslegt werden, dass Diderot sich nicht für die Zwecke der Weimarer Kunstdoktrin vereinnahmen ließ. Auf die zunehmende Polarisierung der Diderot-Rezeption im Deutschland der Jahrhundertwende antwortete Goethe seinerseits nur mit Schweigen. Dass er auf Kosten Diderots an dieser Entwicklung nicht teilhaben wollte, legt vielleicht die Tatsache nahe, dass sein Dialog mit Diderot über die Grenzen des *Propyläen*-Unternehmens hinaus erhalten blieb. Wenngleich die Jahrhundertwende unleugbar die Klimax seines Interesses an Diderot darstellt, so ließ ihn Goethe doch sein ganzes Leben lang nicht aus den Augen. In dem 1813 abgeschlossenen elften Buch von *Dichtung und Wahrheit* spricht er ihm warmes Lob aus: »Diderot war nahe genug mit uns verwandt; wie er denn in alle dem, weshalb ihn die Franzosen tadeln, ein wahrer Deutscher ist. Aber auch sein Standpunkt war schon zu hoch, sein Gesichtskreis zu weit, als daß wir uns hätten zu ihm stellen und an die Seite setzen können«. ⁵⁸ Anfang der 1820er Jahre verfolgte er das komplizierte Schicksal der Handschriften vom *Neveu de Rameau* mit großer Aufmerksamkeit und noch am 9. März 1831 schrieb er an Carl Friedrich Zelter: »Diderot ist Diderot, ein einzig Individuum, wer an ihm oder seinen Sachen mäckelt, ist ein Philister, und deren sind Legionen«. ⁵⁹

56 Johann Heinrich Meyer an Goethe, 18.9.1796 (GMB I, S. 344).

57 Goethe an Carl Ludwig von Knebel, 23.8.1798 (WA IV, 13, S. 257).

58 Johann Wolfgang Goethe: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit (MA 16, S. 520).

59 Goethe an Carl Friedrich Zelter, 9.3.1831 (MA 20.2, S. 1457).

Weimarer Opernästhetik

GOETHE'S ESSAY *Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke*

Während seiner Reise in die Schweiz im Jahre 1797 kommt Goethe im August auch nach Frankfurt. Hier sieht er Antonio Salieris Oper *Palmyra* mit den Dekorationen des Mailänders Giorgio Fuentes, die er so sehr bewundert, dass er dem Maler einen Besuch abstattet, über den er sich – so gegenüber Schiller – animiert äußert.¹ Das ist die Initialzündung für seinen Dialog-Essay *Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke*, den er in überarbeiteter Form im ersten Stück der *Propyläen* 1798 veröffentlichen wird.

In diesem quasi platonischen »Gespräch«² stehen sich »Der Anwald [sic] des Künstlers« und »Der Zuschauer« gegenüber. Dieser mokiert sich darüber, dass auf der Bühne eines deutschen Theaters wiederum ein Theater dargestellt ist, »in dessen Logen viele Zuschauer gemahlt sind, als wenn sie an dem, was unten vorgeht, Theil nähmen«. Die »wirkliche[n] Zuschauer« nehmen übel, »daß man ihnen so etwas Unwahres und Unwahrscheinliches aufzubinden gedächte«. Wahrheit und Wahrscheinlichkeit aber sind stehende Formeln zumal der klassizistischen Theatertheorie. Der Zuschauer erwartet natürlich nicht, dass alles, was er auf der Bühne sieht, »wahr und wirklich sein soll«, aber sehr wohl, dass es so »scheinen« solle.³

Der Anwalt des Künstlers, der deutlich sokratische Züge trägt und seinen Widerpart durch ironische Feststellungen und drängende Fragen wie bei Platon ständig in Verlegenheit und Verwirrung versetzt, dringt nun auf eine Unterscheidung, die dem Zuschauer eine überflüssige »Subtilität« und ein bloßes »Wortspiel« zu sein scheint. Er behauptet nämlich, dass dem Zuschauer gar nicht daran liegt, dass »theatralische Darstellungen [...] wahr scheinen«, sondern daran, dass sie einen »Schein des Wahren« haben. Der Anwalt exemplifiziert das an der Oper:

Wenn [...] die guten Leute da droben, singend sich begegnen und becomplimentiren,
Billets absingen die sie erhalten, ihre Liebe, ihren Haß, alle ihre Leidenschaften singend

1 Vgl. Goethe an Schiller, 14. August 1797 (SNA 36.1, S. 98f.).

2 P I.1, S. 55–65; vgl. MA 4.2, S. 89–95.

3 P I.1, S. 56f.; vgl. MA 4.2, S. 89f.

darlegen, sich singend herum schlagen, und singend verschleiden, können Sie sagen, daß die ganze Vorstellung, oder auch nur ein Theil derselben wahr scheine? ja ich darf sagen auch nur einen Schein des Wahren habe?⁴

Und doch – so räumt auch der Zuschauer ein – empfindet das Publikum »das größte Vergnügen«, das nach der traditionellen Poetik den Zweck der Künste bildet. Und der Zuschauer distanziert sich denn auch von der Verurteilung der Oper »wegen ihrer groben Unwahrscheinlichkeit«, wie sie ihr etwa von Gottsched vorgeworfen worden ist. Anwalt und Zuschauer disputieren nun über die Eigenart der theatralischen Illusion, die sie traditionsgemäß »Täuschung« nennen, obwohl der Begriff, offenbar wegen seiner Doppeldeutigkeit, moralischen Anrührigkeit, dem Zuschauer nicht behagt.⁵ Diese Täuschung bis zur Selbstvergessenheit des Zuschauers wird aber auch in der Oper trotz ihrer Unwahrscheinlichkeiten erreicht.

Der nächste Gedankenschritt: Der Oper fehlt »eine Art Wahrheit«, pflegt man sich doch in der Wirklichkeit nicht singend durch Leben und Tod zu bewegen. Sie stellt also »keinesweges das, was sie nachahmt, wahrscheinlich dar[]«. Es fragt sich aber, ob die Oper nicht »eine innere Wahrheit« besitzt, »die aus der Konsequenz eines Kunstwerks entspringt«, aus der Übereinstimmung »mit sich selbst«. »Wenn die Oper gut ist«, so räumt der Zuschauer ein, »macht sie freylich eine kleine Welt für sich aus, in der alles [...] nach ihren eigenen Gesetzen beurtheilt, nach ihren eigenen Eigenschaften gefühlt seyn will.« Daraus zieht der Anwalt nun in Form einer rhetorischen Frage die Konsequenz, »daß das Kunstwahre und das Naturwahre völlig verschieden sey, und daß der Künstler keinesweges streben sollte, noch dürfe, daß sein Werk eigentlich als ein Naturwerk erscheine«.⁶

Der in die Enge getriebene Zuschauer begehrt noch einmal zaghaft gegen die rhetorische Überrumpelung auf, indem er zu bedenken gibt, ob nicht doch das Kunstwerk oft ein »Naturwerk« zu sein scheine. Nur »dem ganz ungebildeten Zuschauer« könne es so erscheinen, kontert der Anwalt und vergleicht jenen Zuschauer mit den Vögeln, die nach gemalten Kirschen picken oder dem »genäschigen Affen«, der die Käfer aus einem naturgeschichtlichen Opus »herausspeißt«. Die getreue Nachahmung der Natur, die ihr zum Verwechseln gleichende Mimesis ist für den Anwalt mithin kein ästhetisches Verdienst. Und nun hat er den Zuschauer so weit, dass er sich fragt: »Sollte der ungebildete Liebhaber nicht

4 P I.1, S. 57f.; vgl. MA 4.2, S. 90f.

5 P I.1, S. 58f.; vgl. MA 4.2, S. 91f.

6 P I.1, S. 60f.; vgl. MA 4.2, S. 92f.

eben deswegen verlangen, daß ein Kunstwerk natürlich sey, um es nur auch auf eine natürliche, oft rohe und gemeine Weise genießen [zu] können«?⁷ Also mit dem »Interesse«, das Kant vom Wohlgefallen am Schönen ausschließt.

Ein Problem hat der Zuschauer noch: »[W]arum erscheint auch mir ein vollkommenes Kunstwerk als ein Naturwerk?« Die Antwort des Anwalts: »Ein vollkommenes Kunstwerk ist ein Werk des menschlichen Geistes, und in diesem Sinne auch ein Werk der Natur.«⁸ Doch es ist die *natura naturans*, nicht die *natura naturata*, die schaffende, nicht die geschaffene Natur, der das vollkommene Kunstwerk gleicht.

Die Oper ist also für Goethe in seinem »Gespräch« das Paradigma des Kunstwahren in seiner ontologischen Differenz zum Naturwahren. Sie ist es durch das Element der Musik. Diese ist für Goethe in ihrer Ferne zu jeder Art von Mimesis die »kunstwahrste« aller Künste. Jede Kunst muss gewissermaßen das Wesen der Musik in sich aufnehmen. »Ich habe die Vermutung«, schreibt Goethe noch am 6. September 1827 an Zelter, »daß allem und jedem Kunstsinn der Sinn für Musik beigesellt sein müsse; ich wollte meine Behauptung durch Theorie und Erfahrung unterstützen.«⁹ Und in den *Maximen und Reflexionen* finden wir die Äußerung: »Die Würde der Kunst erscheint bei der Musik vielleicht am eminentesten, weil sie keinen Stoff hat, der abgerechnet werden müßte. Sie ist ganz Form und Gehalt und erhöht und veredelt alles, was sie ausdrückt.«¹⁰ Eben das ist der Grund für ihre Modellhaftigkeit in Goethes ästhetischer Theorie und Praxis, welch letztere gewissermaßen darauf zielt, im Umgang mit den Künsten den Stoff »abzurechnen«.

Das gilt zumal für Goethes Weimarer Theaterreform, die im Folgenden deshalb als Paradigma einer in den *Propyläen* nicht entfalteten, aber angedeuteten Opern- und Musikästhetik genauer betrachtet sei. Der von ihm besonders geförderte Schauspieler Pius Alexander Wolff hat in seinen Aufzeichnungen *Über den Vortrag im Trauerspiel* beispielsweise mitgeteilt:

Die Weise, wie Goethe eine dramatische Dichtung auf die Bühne brachte, war ganz die eines Kapellmeisters, und er liebte es, bei allen Regeln, die er festsetzte, die Musik zum Vorbilde zu nehmen und gleichnisweise von ihr bei allen seinen Anordnungen zu sprechen. Der Vortrag wurde von ihm auf den Proben ganz in der Art geleitet, wie eine Oper

7 P I.1, S. 62f.; vgl. MA 4.2, S. 93f.

8 P I.1, S. 64; vgl. MA 4.2, S. 94.

9 MA 20.1, S. 1036.

10 MA 17, S. 809 (Hecker-Nr. 486).

eingübt wird. Die Tempis, die Fortes und Pianos, das Crescendo und Diminuendo usw. wurden von ihm bestimmt und mit der sorgfältigsten Strenge bewacht.¹¹

In der Tat heißt es in den *Regeln für Schauspieler* (1803/1824): »Man könnte die Deklamierkunst eine prosaische Tonkunst nennen, wie sie denn überhaupt mit der Musik sehr viel Analoges hat.«¹²

Der Rekurs auf die Oper gehört zu den wichtigsten Tendenzen der gegen die »naturalistischen« Elemente des zeitgenössischen Theaters gerichteten Weimarer Bühnenreform. Das verbindet Goethe aufs engste mit Schiller. In die gleiche Richtung wie sein Gespräch *Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* weist Schillers vielzitiertester Opernbrief an Goethe vom 29. Dezember 1797: »Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edlern Gestalt [sich] loswickeln sollte.«¹³ Der Grund: der Oper gelingt es durch die »Macht der Musik«, das Gemüt »notwendig gegen den Stoff gleichgültiger« zu machen, ihr fehlt also die »servile Naturnachahmung«, deren Verdrängung nach Schiller der Ausgangspunkt der »Reform« des Dramas sein muss.

Und dieß, deucht mir, möchte unter andern am besten durch Einführung symbolischer Behelfe geschehen, die in allem dem, was nicht zu der wahren Kunstwelt des Poeten gehört, und also nicht dargestellt, sondern bloß bedeutet werden soll, die Stelle des Gegenstandes verträten. Ich habe mir diesen Begriff vom Symbolischen in der Poesie noch nicht recht entwickeln können, aber es scheint mir viel daran zu liegen.¹⁴

Eben diesen »Begriff vom Symbolischen« wird Goethe später seiner Ästhetik der Vertonung von Poesie zugrundelegen.

In der mit »Musik« überschriebenen Anmerkung zu Diderots *Rameaus Neffe* in seiner eigenen Übersetzung (1805) unterscheidet Goethe Musik als »selbstständige Kunst« von einer solchen »in Bezug auf Verstand, Empfindung, Lei-

11 Die Weilburger Goethe-Funde. Neues aus Theater und Schauspielkunst. Blätter aus dem Nachlaß Pius Alexander Wolffs. Eingeleitet und hg. von Hans-Georg Böhme. Emsdetten 1950 (= Die Schaubühne, Bd. 36), S. 82; vgl. auch Dieter Borchmeyer: »...dem Naturalism in der Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären...«. Zu Goethes und Schillers Bühnenreform. In: Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik. Hg. von Wilfried Barner, Eberhard Lämmert und Norbert Oellers. Stuttgart: Cotta 1984, S. 351–370, hier S. 360.

12 MA 6.2, S. 730, § 21.

13 SNA 29, S. 179.

14 Schiller an Goethe, 29.12.1797 (SNA 29, S. 179).

denschaft«. Der Deutsche nun habe die »Instrumentalmusik« als »eine besondere, für sich bestehende Kunst« ausgebildet und sie in Abwendung von der Affektenlehre »fast ohne weitem Bezug auf Gemütskräfte« ausgeübt, »da sie denn bei einer, dem Deutschen wohl gemäßen, tiefern Behandlung der Harmonie zu einem hohen, für alle Völker musterhaften Grade gelangt ist«.¹⁵

Goethe bezieht sich in seiner Anmerkung auf den Parteienstreit zwischen »musique naturelle« und »musique imitative« zur Zeit Diderots, ohne diese Begriffe selber zu zitieren.¹⁶ Er ersetzt sie vielmehr durch seine eigenen Begriffe einer »selbständigen« (statt natürlichen) und einer »bedeutenden« (statt imitativen) Musik.¹⁷ Die selbständige Musik, das ist in etwa die tönend bewegte Form, die später Eduard Hanslick mit dem »musikalisch Schönen« gleichsetzen wird; die bedeutende, das ist die semantisierte, von Ausdruckswerten bestimmte und durch eben diese auf den Hörer wirkende Musik. Die Vereinigung beider Arten von Musik aber ist für Goethe der Punkt ihrer Vollendung. Dieser ist erreicht, wenn sie »ganz Form und Gehalt« ist, um aus den *Maximen und Reflexionen* zu zitieren.¹⁸

Von imitativer Musik im herkömmlichen Sinne will Goethe freilich nichts wissen. »Auf Ihre Frage zum Beispiel, was der Musiker malen dürfe«, antwortet er in einem Brief an den Liedkomponisten Adalbert Schöpke vom 16. Februar 1818 mit einem von ihm so genannten »Paradox«:

Nichts und Alles. Nichts! wie er es durch die äußern Sinne empfängt darf er nachahmen; aber Alles darf er darstellen was er bey diesen äußern Sinneseinwirkungen empfindet. Den Donner in Musik nachzuahmen, ist keine Kunst [ja »detestabel«, wie Goethe im gleichen Zusammenhang am 2. Mai 1820 an Zelter schreibt¹⁹], aber der Musiker, der das Gefühl in mir erregt als wenn ich donnern hörte würde sehr schätzbar seyn. [...] Ich wiederhole: das Innere in Stimmung zu setzen, ohne die gemeinen äußern Mittel zu brauchen ist der Musik großes und edles Vorrecht.²⁰

In einem Brief an Zelter vom 6. März 1810 bewunderte Goethe an dessen Vertonung von *Johanna Sebus*

15 MA 7, S. 669f.

16 Vgl. Dieter Borchmeyer: »Eine Art Symbolik fürs Ohr«. Goethes Musikästhetik. In: Goethe und das Zeitalter der Romantik. Hg. von Walter Hinderer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 413–446, hier S. 427.

17 MA 7, S. 671.

18 MA 17, S. 809, Nr. 486.

19 WA IV, 33, S. 9 bzw. MA 20.1, S. 599.

20 WA IV, 29, S. 53f.

eine Art Symbolik fürs Ohr, wodurch der Gegenstand, insofern er in Bewegung oder nicht in Bewegung ist, weder nachgeahmt noch gemalt, sondern in der Imagination auf eine ganz eigene und unbegreifliche Weise hervorgebracht wird, indem das Bezeichnete mit dem Bezeichnenden in fast gar keinem Verhältnisse zu stehen scheint.²¹

Diese nur symbolische Vermittlung von Signifikant und Signifikat statt ihrer direkten Relation scheint Goethe der besondere Vorzug der Musik vor der Sprache zu sein. Das erklärt auch seine paradoxe Äußerung: »Wäre die Sprache nicht unstrittig das Höchste was wir haben, so würde ich Musik noch höher als Sprache und als ganz zuoberst setzen.«²²

Goethe hat sich als Theaterdirektor in Weimar der Oper besonders intensiv angenommen. Und im Mittelpunkt seines Opernspielplans steht das Werk Mozarts, dessen Mythos – als »ein Wunder, das nicht weiter zu erklären ist«²³ – er mitgeschaffen hat.²⁴ Bis heute ist noch nicht genug ins Bewusstsein der Liebhaber Goethes gelangt, welch eminente Bedeutung seine Ästhetik des Dramas der Oper – als der modernen dramatischen Kunstform schlechthin – beigemessen hat.²⁵ »Diese reine Opernform, welche vielleicht die günstigste aller dramatischen bleibt, war mir so eigen und geläufig geworden, daß ich manchen Gegenstand darin behandelte«, schreibt er in den *Tag- und Jahresheften* zu 1789.²⁶ Rechnen wir die Zahl der Titel seiner dramatischen Werke und Projekte, so betreffen rund ein Drittel davon ausgeführte und geplante Libretti, hinzu kommen Mischformen zwischen Oper und Schauspiel.

Eine Art von Tragik in Goethes Leben war es, dass er – ohne den Dank der Mit- und Nachwelt – einen beträchtlichen Teil kostbarer Lebenszeit für Aufgaben verbrauchte, die er nur in Kooperation mit anderen lösen konnte, welche er entweder nicht fand oder welche sich dieser Aufgabe nicht gewachsen zeigten. Das gilt zumal für Goethes lebenslange Bemühung um einen Liebesbund von Poesie und Musik. Der einzige wirklich begabte Mitarbeiter war Reichardt. Des- sen Begeisterung für die Französische Revolution entfremdete ihn Goethe leider. Die schwerste Enttäuschung war für Goethe indessen das Versagen seines Ju-

21 WA IV, 21, S. 204 bzw. MA 20.1, S. 228.

22 WA II, 11, S. 173f.

23 Gespräch mit Eckermann am 14. Februar 1831 (MA 19, S. 407f.).

24 Vgl. Dieter Borchmeyer: Mozart oder die Entdeckung der Liebe. Frankfurt/M., Leipzig: Insel 2005, S. 251–279.

25 Vgl. bes. die umfassende Monographie von Tina Hartmann: Goethes Musiktheater. Singspiele, Opern, Festspiele, »Faust«. Tübingen: Niemeyer 2004 (= Hermea, N.F. Bd. 105).

26 MA 14, S. 14.

gendfreundes Philipp Christoph Kayser, auf den er so große Hoffnungen gesetzt und den er seinerzeit sogar nach Rom eingeladen hat, um mit ihm gemeinsam zu arbeiten.

Goethes ausführlicher musikdramaturgischer Briefwechsel mit Kayser zeugt von professioneller Kenntnis der Strukturgesetze der Oper und ihres Librettos (etwa metastasianischer Prägung) sowie von detailliertem Interesse an den musikalischen Abläufen. Dabei liegt es Goethe durchaus fern, den Komponisten nach Maßgabe des Librettos zu kommandieren. Dass »bey einer opera [...] schlechterdings die Poesie der Musick gehorsame Tochter seyn« muss, wie Mozart aus Anlass des Librettos der *Entführung* am 13. Oktober 1781 an seinen Vater schreibt,²⁷ war im Grunde auch die Ansicht Goethes. »Der Dichter eines musikalischen Stückes, wie er es dem Componisten hingiebt, muß es ansehen wie einen Sohn oder Zögling den er eines neuen Herren Diensten wiedmet«, schreibt er am 5. Mai 1786 an Kayser. »Es fragt sich nicht mehr was Vater oder Lehrer aus dem Knaben machen wollen sondern wozu ihn sein Gebieter bilden will.«²⁸ Noch weiter geht Goethe in einem Brief an Reichardt vom 8. November 1790: »Um so etwas [wie ein Libretto] zu machen muß man alles poetische Gewissen, alle poetische Scham nach dem edlen Beyspiel der Italiäner ablegen.«²⁹ Der »Text einer Oper«, so heißt es in einem Brief Goethes an den Fürsten Lobkowitz vom 7. Oktober 1812, gehört zu den »Dichtungsarten«, deren Qualität »sehr schwer zu beurteilen« ist, »weil man sie nicht als selbständiges Kunstwerk beurteilen darf.«³⁰ Umso bemerkenswerter ist es, dass Goethe so viele Energien für ein Genre aufgewendet hat, das nach seiner Überzeugung der Poesie keine Autonomie, sondern ständige Subordination abverlangte, ja in dem, wie er am 16. Dezember 1829 an Zelter schreibt, »der Musikus [...] seine Rechnung finden, [...] ja theilweise sogar entzücken kann«, selbst wenn – wie im Falle von Louis Spohrs *Faust* – »die Poesie in völlige Nullität sich auflöst.«³¹

Gesteht Goethe der Musik in der Oper also vorbehaltlos den Primat zu, so erwartet er von ihr im Lied einen verwandten Dienst, wie ihn der Dichter im musikalischen Theater leistet. Was dem Komponisten hier recht ist, muss ihm

27 Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie. Erste kritische Gesamtausgabe von Ludwig Schiedermair. 2 Bde. München, Leipzig: Müller 1914, Bd. 2, S. 128.

28 WA IV, 7, S. 215f.

29 WA IV, 18, S. 41.

30 Goethes Gedanken über Musik. Eine Sammlung aus seinen Werken, Briefen, Gesprächen und Tagebüchern von Hedwig Walwei-Wiegmann. Frankfurt/M.: Insel 1985, S. 160, bzw. WA IV 23, S. 110f.

31 WA IV, 46, S. 182.

beim Lied billig sein – zumal er sich den poetischen Intentionen keineswegs so rigoros zu subordinieren hat wie der Poet den musikalischen in der Oper. Das Ungleichgewicht von Dichtung und Musik, das in umgekehrter Weise, wenn auch in verschiedenem Grade im Lied und in der Oper herrscht, suchte Goethe freilich in einem musikalisch-dramatischen Gesamtkunstwerk auszugleichen, das wirklich die höhere Harmonie zwischen beiden Künsten herstellt. Davon zeugen seine bedeutenden Experimente mit einer Mischgattung zwischen Schauspiel und Oper. In diese Richtung weist schon sein Melodram *Proserpina* (1778), wie er selbst in seinem Aufsatz von 1814 anlässlich der Vertonung von Karl Eberwein konstatiert hat,³² vor allem aber *Egmont* – und nicht zuletzt *Faust II*. Als Schiller in seiner *Egmont*-Rezension, die im September 1788 in der *Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung* erschien, Egmonts Traumbild in der Schlusszene des Dramas als »Salto mortale« in eine Opernwelt kritisierte, konnte er nicht wissen, dass Goethe ursprünglich auch für die Einleitung, die Zwischenakte und die Liedstrophen Musik vorgesehen hatte und das Schauspiel zusammen mit der Partitur veröffentlichen wollte. Dass es dazu nicht kam, lag einmal mehr an Philipp Christoph Kayser, der an der Vertonung scheiterte.

Goethe hat später in einem Gespräch – zumindest im Hinblick auf die Schlusszene – dankbar anerkannt, dass Beethovens *Egmont*-Komposition op. 84 (1809/10) »mit bewundernswertem Genie in meine Intentionen eingegangen« ist.³³ Trotz dieser Äußerung ist es allerdings fraglich, ob Goethe wirklich erkannt hat, dass sich im Falle des *Egmont* seine kühnsten Träume von einer Symbiose der Poesie und der Musik verwirklicht haben, denn warum hätte er sich sonst dem weiteren Werben des Komponisten um eine engere Zusammenarbeit entzogen?

Einem musikalisch-dramatischen Gesamtkunstwerk nähert sich auch und vor allem Goethes opus summum: *Faust*, zumindest der zweite Teil der Intention nach an. »Mozart hätte den Faust komponieren müssen«, hat Goethe am 12. Februar 1829 bekanntlich zu Eckermann gesagt, als dieser nach der »passende[n]

32 Bezeichnend, dass Goethe hier bereits jene Metapher von der Musik als dem See, von dem die dramatische Dichtung als eine Art Nachen getragen wird, verwendet, die Wagner später in *Oper und Drama* zur Strukturmetapher seiner musikalischen Dramatik wird. Vgl. dazu Dieter Borchmeyer: *Das Theater Richard Wagners*. Stuttgart: Reclam 1982 (Neuauf. 2013), S. 153. Ob Wagner Goethes *Proserpina*-Aufsatz gekannt hat, ist nicht nachweisbar, doch hat er immer wieder – so in seiner Abhandlung *Über die Bestimmung der Oper* (1871) – Goethes Dramatik (gerade im Hinblick auf *Egmont*) ein musikalisches Telos zugeschrieben.

33 Bericht von Friedrich Förster 1821, zit. nach: Walwei-Wiegemann: *Goethes Gedanken über Musik* (Anm. 29), S. 197.

Musik« zu Goethes Lebenswerk fragt.³⁴ Die ungeheure musikalische Wirkungsgeschichte des *Faust* ist nicht zuletzt durch dessen musikalische Strukturen initiiert worden. Sie gipfeln im dritten, dem Helena-Akt. Er vertauscht als »klassisch-romantische Phantasmagorie« mit dem Schauplatzwechsel vom Palast des Menelas zur mittelalterlichen Burg Fausts Zug um Zug – und hochthematisch – das Formmodell der griechischen Tragödie gegen das der modernen Oper.³⁵

Hinter diesem »Paradigmenwechsel« steht die Grundidee Goethes und Schillers, dass die Musik ebenso die exemplarische Kunst der Moderne ist, wie die bildende Kunst ihren ästhetischen Schwerpunkt in der Antike gefunden hat. Die Gattungsgesetze der bildenden Kunst kongruieren demgemäß mehr mit der naiven oder klassischen, diejenigen der Musik eher mit der sentimentalischen oder romantischen Poesie. Schiller spricht in seinem Traktat *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* von der

doppelte[n] Verwandtschaft der Poesie mit der Tonkunst und mit der bildenden Kunst [...]. Je nachdem nemlich die Poesie entweder einen bestimmtem Gegenstand nachahmt, wie die bildenden Künste thun, oder je nachdem sie, wie die Tonkunst, bloß einen bestimmten Zustand des Gemüts hervorbringt, ohne dazu eines bestimmten Gegenstandes nöthig zu haben, kann sie bildend (plastisch) oder musikalisch genannt werden.³⁶

Bemerkenswert an der zitierten Fußnote Schillers ist, dass es in ihr nicht einfach heißt, die musikalische Poesie *ahme* »einen bestimmten Zustand des Gemüts« *nach* (wie die plastische einen Gegenstand »nachahmt«), sondern gesagt wird, dass sie »wie die Tonkunst« jenen Gemütszustand – den *état d'âme*, wie später die Symbolisten sagen werden – »hervorbringt«. Hervorbringung statt Nachahmung! Damit ist die Vorherrschaft der auf Aristoteles rekurrierenden und die Aufklärungspoetik, auch die Musiktheorie des 18. Jahrhunderts noch dominierenden Nachahmungslehre gebrochen. Die Musik und die ihrem Paradigma folgende Poesie, so ließe sich fast schon mit Novalis formulieren, ist *Gemütsregungskunst*.³⁷

34 MA 19, S. 283f.

35 Vgl. Dieter Borchmeyer: Goethes *Faust* musikalisch betrachtet. In: Eine Art Symbolik fürs Ohr. Johann Wolfgang von Goethe. Lyrik und Musik. Hg. von Hermann Jung. Frankfurt/M., Wien u.a.: Lang 2002 (= Heidelberger Beiträge zur deutschen Literatur, Bd. 12), S. 87–100, und D. B.: »Faust«. Musikalische Thematik und Dramaturgie. In: Musik in Goethes Werk. Goethes Werk in der Musik. Hg. von Andreas Ballstaedt, Ulrike Kienzle und Adolf Nowak. Schliengen: Ed. Argus 2003 (= Sonus, Bd. 5), S. 325–334.

36 SNA 20, S. 455f.

37 Vgl. Dieter Borchmeyer: »Zustand des Gemüts« versus »Gegenstand«. Schillers Musikästhetik

Richard Wagner hat sich immer wieder auf Schillers Bestimmung des Musikalischen bezogen – so wenn er in seiner *Beethoven*-Festschrift von 1870 die Musik als »von jeder Gegenständlichkeit befreite Form« bezeichnet, welche »den Intellekt sogleich von jedem Erfassen der Relationen der Dinge außer uns abzieht, [...] dagegen nun uns einzig in unser Inneres [...] blicken läßt.«³⁸

Wie für Goethe, ja noch weitergehend, war die Musikalisierung der Tragödie für Schiller ein nachdrücklich verfolgtes Ziel. In der Vorrede zu seiner Chortragödie *Die Braut von Messina* (»Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie«) entwickelt er bereits die Idee der Tragödie als eines musikdramatischen Gesamtkunstwerks: »Aber das tragische Dichterwerk wird erst durch die theatralische Vorstellung zu einem Ganzen: nur die Worte giebt der Dichter, Musik und Tanz müssen hinzukommen, sie zu beleben.«³⁹

In seinem vor der Königlichen Akademie der Künste in Berlin gehaltenen Vortrag *Über die Bestimmung der Oper* (1870) hat Wagner »unsere größten Dichter in einem gewissen Sinne [...] als Vorarbeiter für die Oper« bezeichnet.⁴⁰ Er bezieht sich ausdrücklich auf Goethes und Schillers Briefwechsel, d.h. auf die Begeisterung des letzteren für Glucks *Iphigenie auf Tauris*, deren Schlussproben auf dem Weimarer Theater er zu betreuen hatte, und zweifellos auch auf den berühmten Brief vom 29. Dezember 1797, in dem Schiller Goethe seine Hoffnung auf eine »Verdrängung der gemeinen Naturnachahmung« durch die Oper erläutert. Auf dem Wege der Oper könnte sich also »das Ideale auf das Theater stehlen«⁴¹ – das dort durch die modische bürgerliche Dramatik verdrängt worden ist. Wagners Worte über das auf die Musik zusteuernde »ideale[] Pathos«, durch das Goethe und Schiller die deutsche Bühne von der »gemeinen Realistik« befreien wollten,⁴² zeigen, wie sehr er sich in den Spuren Goethes und Schillers bewegt. Der in den *Propyläen* erschienene Traktat *Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Künste* jedenfalls ist eines der wichtigsten Dokumente in der Geschichte der Musikästhetik für die Rechtfertigung der Oper als antimimetischer Gattung.

und das Problem des klassischen Stils. In: Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings. Hg. von Peter-André Alt, Alexander Košenina, Hartmut Reinhard u. Wolfgang Riedel. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 265–273.

38 Richard Wagner: Gesammelte Schriften und Dichtungen. Leipzig 41907. Bd. IX, S. 78.

39 SNA 10, S. 7.

40 Wagner: Gesammelte Schriften und Dichtungen (Anm. 38), Bd. IX, S. 129.

41 Siehe Anm. 13.

42 Wagner: Gesammelte Schriften und Dichtungen (Anm. 38), Bd. IX, S. 130.

Das Drama und die Kunst des Klassizismus in den *Propyläen*

Die Akropolis, auf die hin sich die Goetheschen *Propyläen* öffnen, umfasst nicht allein Kunstakademien, Museen, Glyptotheken und Bildhauer- sowie Malerateliers, sondern in ihr erheben sich auch Theater, Opernhäuser und Bibliotheken. Genauer gesagt: sie hätten sich dort erheben sollen, denn ausgeführt wurde davon nur wenig. In der ersten Planungs- und Bauphase konzentrierten sich die Autoren der *Propyläen* ganz auf die Tempel der bildenden Kunst; als das ehrgeizige Vorhaben nach drei Jahren aus Kostengründen und mangelndem Publikumsinteresse abgebrochen wurde, zeichneten sich noch nicht einmal die Grundmauern der Gebäude ab, in denen Poesie, Drama und Oper hätten untergebracht werden sollen. Beim Anblick, den das Textgelände der *Propyläen* heute bietet, drängt sich deshalb dem Leser rasch der Eindruck auf, es sei bei der Planung des Tempelbergs, den man durch dies Tor betritt, allein auf die Bedürfnisse und Belange der bildenden Künste geachtet worden. Dies ist aber keineswegs der Fall.

Goethes *Einleitung* zu den *Propyläen* stellt tatsächlich seinen wichtigsten Text zur bildenden Kunst im klassischen Jahrzehnt dar. Mit hohem systematischen Anspruch werden hier Theorie, Praxis und Geschichte der bildenden Künste in den Blick genommen und Ausbildungskonzepte für bildende Künstler entworfen. Gerade die Neigung zur systematischen Grenzziehung, die diesem Text zugrunde liegt, führt dazu, dass Poesie und Drama aus ihm ausgeschlossen bleiben; dass ein Dichter sein Autor war, hat ihn besonders streng auf die Einhaltung der Grenzgerechtigkeit zwischen den Künsten achten lassen:

Eines der vorzüglichsten Kennzeichen des Verfalles der Kunst ist die Vermischung der verschiedenen Arten derselben. Die Künste selbst, so wie ihre Arten, sind unter einander verwandt, sie haben eine gewisse Neigung, sich zu vereinigen, ja sich in einander zu verliehren; aber eben darinn besteht die Pflicht, das Verdienst, die Würde des ächten Künstlers, daß er das Kunstfach, in welchem er arbeitet, von andern abzusondern, jede Kunst und Kunstart auf sich selbst zu stellen, und sie aufs möglichste zu isoliren wisse.¹

Auf diesem ethischen Imperativ – der Text appelliert nicht an die Einsicht, sondern an »Pflicht« und »Würde« des echten Künstlers – zur Isolierung der Künste

1 P.I.1, S. XXIVf.

also beruhen der Purismus, mit dem die *Einleitung* zu den *Propyläen* die bildende Kunst von den anderen Künsten abschottet, und die Intransigenz, mit der Goethe sie zu dem geschlossensten kunsttheoretischen Entwurf in seinem gesamten Werk ausbaut. Der Rigorismus dieser Grenzziehung bildet dann allerdings auch die Voraussetzung dafür, dass er auf sie eine empirische Beobachtung folgen lassen kann, die immerhin einen Ausblick auf die anderen Künste ermöglicht: »Man hat bemerkt, daß alle bildende Kunst zur Malhery, alle Poesie zum Drama strebe, und es kann uns diese Erfahrung künftig zu wichtigen Betrachtungen Anlaß geben«. ² Künftig also. Dennoch ist diese Ankündigung einer thematischen Erweiterung des Programms der *Propyläen* auch auf die anderen Künste ernst gemeint; Goethe wiederholt sie am Ende der *Einleitung*, wobei er hier allerdings diese Perspektiverweiterung auf Theorie und Praxis der Dichtkunst in ihrer Bedeutung zugleich dadurch relativiert, dass er das Programm der Zeitschrift insgesamt von der Kunst ins Leben hinein öffnet: »Theorie und Critik der Dichtkunst wird uns hoffentlich bald beschäftigen, was uns das Leben überhaupt, was uns Reisen, ja was uns die Begebenheiten des Tags anbieten, soll nicht ausgeschlossen seyn [...]«. ³ Zurückhaltender hätte Goethe die geplanten »wichtigen Betrachtungen« über die Dichtkunst in seiner *Einleitung* zu den *Propyläen* schwerlich annonciieren können.

Um so überraschender dann, dass Goethe den Leser der *Propyläen* gleich im 1. Stück ins Opernhaus führt. Nach der gedankenschweren Analyse des Laokoon, des seit den Tagen Winckelmanns prominentesten Kunstwerks der deutschen ästhetischen Theoriebildung, und nach der Kathedralernsthaftigkeit, mit der die Weimarischen Kunstfreunde die künstlerischen Sujets nach dem Grad ihrer Eignung für die bildende Kunst systematisieren, wirkt der plötzliche Besuch des Frankfurter Theaters, in dem gerade Antonio Salieris neue Oper *Palmira, Regina di Persia* gegeben wird, geradezu frivol, und überdies mutet auch die literarische Präsentationsform, in der an dieser Stelle *Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* nachgedacht wird, an wie der bewusste Sprung in ein anderes künstlerisches Paradigma, denn die Argumente, mit denen der »Anwald« dieses Textes den Ärger eines Frankfurter Zuschauers über eine Frühform des Regietheaters beschwichtigt, werden in Form eines Gesprächs vorgetragen; der Dialog aber ist die Grundform des Dramas. Kaum betritt man also in den *Propyläen* das Theater, wird theatralisch gesprochen. Bemerkenswerter noch ist, dass die Argumente, mit denen der »Anwald« die Wahrscheinlichkeitsansprüche des Pu-

² Ebd., S. XXV.

³ Ebd., S. XXXVI.

blikums unter Hinweis auf die immanente Gesetzlichkeit des aus dem menschlichen Geist hervorgegangenen »vollkommenen Kunstwerks«⁴ abwehrt, so formuliert werden, als gebe es in dieser Hinsicht keine Trennungen zwischen den unterschiedlichen Arten der Künste; zwar ist hier nur von einem Bühnenbild die Rede, doch läuft die Argumentation des Textes darauf hinaus, dass es Fundamentalgesetze aller Kunst gebe und damit auch eine allen Künsten angemessene Rezeptionshaltung, die auf der Fähigkeit zur Unterscheidung zwischen Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit beruht. Formal wie inhaltlich zeichnet sich in diesem *Gespräch* damit jene grundlegende Verwandtschaft zwischen den Künsten ab, auf die bereits die *Einleitung* mit der Absicht hingewiesen hatte, an die Moral des »ächten Künstlers« zu appellieren und ihn vor jeder Form des künstlerischen Inzests zu bewahren. Es scheint mir kein Zufall zu sein, dass es gerade das Drama – und hier insbesondere das von allen überzogenen Wahrscheinlichkeitsansprüchen befreite *dramma per musica* – ist, das Goethe an die übergreifenden Gesetze aller Kunst erinnert: das Drama also, von dem schon die *Einleitung* behauptet hat, dass alle Poesie so zu ihm strebe wie alle bildende Kunst zur Malerei. Es wird sich zeigen, dass es diese strukturelle Analogie von Malerei und Drama im System der Künste ist, die auch in den *Propyläen* die riskante Verwandtschaft zwischen den Künsten auf so produktive Weise zur Geltung kommen lässt, wie dies nach den in der *Einleitung* vorgenommenen rigorosen Grenzziehungen nicht zu erwarten stand.

Ähnlich offene Formen des Theoretisierens wie das *Gespräch Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* lässt der Herausgeber der *Propyläen* allerdings in den nächsten beiden Stücken nicht mehr zu. Hier dominiert die kernsolide Abhandlung mit bleischwerer Argumentationsführung und hoher Belegdichte, und wenn sich Goethe dann doch dazu entschließt, den beiden Stücken des zweiten Jahrgangs jeweils vier elegische Distichen voranzustellen, so handelt es sich dabei weniger um einen Tribut an die Poesie als um einen ans Publikum, das auf gefällige Weise in das ungefällige Textgelände der Zeitschrift gelockt werden soll. Dies ändert sich erst im zweiten Stück des zweiten Jahrgangs, in dem, ohne dass hier die Poesie selbst zum Thema würde, immerhin die poetische Darbietungsform nachdrücklich zur Geltung kommt. Die Voraussetzung hierfür bildet ein Verzicht auf kunsttheoretische Geschlossenheit und eine Hinwendung zur empirischen Erscheinungsfülle der Kunst: »Theorie ist nie meine Sache gewesen, was Sie von meinen Erfahrungen brauchen können, steht von Herzen zu

4 Ebd., S. 64.

Diensten«.⁵ So heißt es gleich im ersten Brief von Goethes kleinem Kunstroman *Der Sammler und die Seinigen*, der die Geschichte einer Kunstsammlung nur zum Ausgangspunkt nimmt, um über den Zwischenschritt einer Klärung des Verhältnisses des Schönen zum Charakteristischen zu dem Versuch zu gelangen, die Erscheinungsformen der modernen Kunst in ihrer notwendigen Einseitigkeit wie in ihrer Entwicklungsfähigkeit in Rubriken zu ordnen. Hier tritt die Dichtkunst in den Dienst einer geselligen ästhetischen Theoriebildung, ohne doch selbst bereits von ihr erfasst zu werden. Entscheidend ist, dass dies in Form von Briefen geschieht; Briefwechsel, so heißt es in der *Einleitung* zu den *Propyläen*, bewahren nicht nur die »Stufen eines freundschaftlichen Fortschrittes«, sondern repräsentieren zugleich die Hoffnung auf »ein künftiges, unablässiges Fortschreiten«.⁶ Die poetische Briefform verweist damit auf die prinzipielle Offenheit und Prozessualität der ästhetischen Theoriebildung, womit der Herausgeber nun selbst die Neigung seines Organs zur dogmatischen Fixierung unterläuft.

Die Hoffnung auf »unablässiges Fortschreiten« erfüllt sich auf für den Leser überraschende Weise im ersten Stück des dritten Jahrgangs, in dem sich endlich das thematische Feld der *Propyläen* auf Theorie und Praxis des Dramas hin öffnet – in Form einer *Aus Briefen* Wilhelm von Humboldts rekrutierten Abhandlung *Ueber die gegenwärtige französische tragische Bühne*. Dieser Aufsatz bildet den wichtigsten Text zu »Theorie und Kritik der Dichtkunst«⁷ in den *Propyläen*. Als Aufsatz zum Theater schlägt er eine Brücke zurück zum Gespräch *Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* im ersten Stück des ersten Jahrgangs und eine weitere Brücke voraus ans Ende desselben Stücks, in dem auch Humboldts Text erscheint; dort bringt Goethe erstmals *Einige Scenen* aus seiner Übersetzung des *Mahomet* von Voltaire zum Abdruck, an der er auf Anregung von Herzog Carl August seit dem September 1799 arbeitet. Der innere Zusammenhang zwischen Humboldts Ausführungen zur französischen Tragödie und Goethes zunächst unabhängig von Humboldts Abhandlung entstehender Übertragung einer französischen *tragédie* nach dem klassizistischen Regelrepertoire liegt für jeden Leser der *Propyläen* auf der Hand und wird überdies von Goethe in seinem kurzen Einführungstext zu seinen Übersetzungsproben eigens betont. Ungleich weniger auf der Hand liegt dann freilich der Effekt, den diese programmatische Öffnung der Zeitschrift auf Theorie und Praxis des Dramas am Ende des zweiten Stücks des dritten Jahrgangs und damit am Ende der *Propyläen* überhaupt

5 P II.2, S. 27.

6 P I.1, S. VII.

7 Ebd., S. XXXVI.

produziert: die von Schiller verfasste *Dramatische Preisaufgabe*, die einen Preis auf die beste Intrigenkomödie aussetzt – ein allerdings klateriger Abschluss der glanzvollen Reihe von Schillers Schriften zur Ästhetik, der im übrigen auch nur klaterige Ergebnisse produziert; von den dreizehn eingereichten Komödien gelangt nicht eine zur Aufführung.

Alle Poesie strebt zum Drama, so steht es in der *Einleitung* zu den *Propyläen*, und in der Konsequenz dieser Maxime hat, wie ersichtlich, nur dem Drama die Zeitschrift ihre Seiten geöffnet. Warum ist dies so, und was hat das Drama mit seinem Gegenstück auf dem Gebiet der bildenden Kunst, der Malerei, zu tun? Gibt es hier einen inneren theoretischen Zusammenhang oder kommt diese Konstellation nur aufgrund des Zufalls zustande, dass Wilhelm von Humboldt seine ausgreifend mäandernden Überlegungen über Theater und Nationalcharakter einem aus Paris an Goethe gerichteten Brief anvertraut und der mittlerweile in Manuskriptnot geratene Herausgeber dankbar mit ihnen sein Heft füllt?

Goethe hat in seinem Brief vom 26. Mai 1799 Humboldt wissen lassen, dass er »schon in Versuchung« gewesen sei, »einige Stellen« aus dessen Briefen in den *Propyläen* zum Abdruck zu bringen.⁸ Dass er dabei vor allem an Kunstinformationen aus Paris denkt, wo gerade die von Napoleon aus Italien geraubten Kunstwerke eintreffen, gibt der Kontext klar zu erkennen; an späterer Stelle des langen Briefes heißt es überdies explizit:

Wenn Sie Frankreich durchreisen, so bemerken Sie doch: ob Sie von den geplünderten Schätzen aus Italien irgend etwas auf ihrem Wege antreffen, es sei von welcher Art Kunstwerke es wolle, und notieren Sie das einzelne, weil es immer sehr interessant ist, wenigstens einem Teil des Verlorenen wieder auf die Spur zu kommen.⁹

Zugleich erbittet er sich von den Humboldts Nachrichten über den »*Spanischen Kunstkörper*« als Beitrag für die *Propyläen*.¹⁰ All dies deutet eindeutig darauf hin, dass Goethe, als er Humboldt um eine Beisteuer aus dessen Briefen zu den *Propyläen* bittet, zunächst und vor allem an Beiträge zur bildenden Kunst und nicht an eine programmatische Erweiterung des Journals auf das Gebiet des Dramas denkt. Humboldt besitzt aber – anders als seine Frau Caroline – eine so gering ausgebildete Empfänglichkeit für die bildenden Künste wie sonst nur

8 Goethes Briefwechsel mit Wilhelm und Alexander v. Humboldt. Hg. von Ludwig Geiger. Berlin: Bondy 1909, S. 76f.

9 Ebd., S. 78f.

10 Ebd., S. 79.

sein Freund Schiller; wann immer er deshalb in seinen Briefen und Schriften auf Bilder oder Skulpturen zu sprechen kommt, katapultiert er sich unverzüglich ins Reich der Ideen. Humboldt sieht Kunst nicht, er denkt sie. Dies erklärt auch, weshalb die Ausbeute an Nachrichten über die Kunst in Paris, die Goethe aus Humboldts Briefen ziehen kann, enttäuschend schmal ausfällt; sie beschränkt sich auf Wilhelms kurze Beschreibung von Gérards Gemälde *Der blinde Belisar* und Carolines Beschreibung von Davids *Versöhnung der Römer und Sabiner*, die Goethe Humboldts Brief vom 18.–26. August 1799 entnimmt und im ersten Stück des dritten Jahrgangs zum Abdruck bringt, wo auch die Bemerkungen über das aktuelle französische Theater erscheinen. Es darf als sicher gelten, dass Humboldt seinen Aufsatz über das französische Theater von vornherein für die *Propyläen* konzipiert hat. Die Lizenz zu dem thematischen Wechsel von der bildenden Kunst zur Dichtung gewährt Humboldt, dessen erstes und einziges Buch, die *Ästhetischen Versuche. Erster Theil: Über Goethes Hermann und Dorothea*, erst kurz zuvor erschienen war, offenbar Goethes Hinweis auf die im Entstehen begriffene Abhandlung über den Dilettantismus in dessen Brief vom 26. Mai 1799, der mit der Aufforderung schließt: »Vielleicht schreiben Sie mir bald etwas über die Franzosen und wohin sich bei diesen die Neigung und Tätigkeit der Liebhaber richtet«. ¹¹ Dieser Ermunterung folgend, verbindet Humboldt in seinem Beitrag sein primäres künstlerisches Interesse, das der Poesie gehört, mit seinem primären theoretischen Interesse, das seit der Mitte der neunziger Jahre auf die vergleichende Anthropologie zielt, und da sich Goethe explizit nach der »Neigung« der französischen »Liebhaber« erkundigt, fühlt Humboldt sich überdies dazu aufgefordert, nicht nur über Kunst und Künstler, sondern in besonderem Maße auch über das Publikum und dessen Einfluss auf die Kunst zu berichten.

Die theoretische Herausforderung von Humboldts Aufsatz *Ueber die gegenwärtige französische tragische Bühne* im Kontext der *Propyläen*-Ästhetik besteht darin, dass er die in der Einleitung zu der Zeitschrift vorgenommene strikte Grenzziehung zwischen den Künsten unterläuft und die Möglichkeiten eines produktiven Zusammenspiels der Künste mit dem Ziel erkundet, die künstlerische Qualität einer Darstellung zu steigern. Dass Humboldt bei diesem Versuch, die Wirkungspotentiale der Künste wieder zusammenzuführen, die Schauspielkunst, in der Visualität und Textualität sich vereinen, besonders entgegenkommen muss, liegt auf der Hand; überraschender ist dann freilich, wie rasch und bereitwillig Goethe selbst die Humboldtschen Überlegungen zur Vereinigung des Malerischen mit dem Dramatischen in der Schauspielkunst für seine theore-

11 Ebd., S. 76.

tische Neubegründung der spezifischen Darstellungsweise der Tragödie nutzt, die in seiner im Herbst 1799 vorgenommenen Übersetzung von Voltaire's *Mahomet* sowie in der im Dezember 1799 konzipierten *Natürlichen Tochter* praktisch zur Geltung kommt.

Humboldts Ausgangsthese lautet, dass in der französischen Schauspielkunst die Mimik »mit den bildenden Künsten in genauere Verbindung gebracht«¹² ist und damit der sinnliche Reiz der Darstellung sowie der künstlerische Genuss größer sind als im deutschen Theater; erst durch ihre Verbindung mit den bildenden Künsten kommt die Kunst des Schauspielers wahrhaft zur Entfaltung und damit auch zur Geltung bei einem künstlerisch gebildeten Publikum. Die entscheidenden Sätze der Eingangspassage lauten:

Da man in dem französischen Schauspiele zugleich den Mahler, den Bildhauer und den pantomimischen Tänzer vereinigt sieht, da auch derjenige Theil seines Spiels, der an sich nicht bedeutend ist, künstlerische Harmonie und Schönheit besitzt; so glaubt man einen engern Bund aller Künste zu erblicken und ahndet eine, vielleicht minder große und tiefe, aber gewiß eine ästhetische Stimmung. Der Mensch, blos als Mensch betrachtet, hat ohnstreitig bey dem hiesigen Theater einen kleinern Genuß; allein einen desto höhern der Künstler. Besonders würde der fremde Schauspieler gezwungen werden hier über seine Kunst nachzudenken, zu reflectiren, da er hier deutlichere Spuren des Kunstfleißes als bey uns entdecken mußte.¹³

Humboldts didaktische Absicht zielt damit auf die Ausbildung zum denkenden Schauspieler, der seine Kunst als Kunst zur Geltung kommen lässt und damit den Abstand zwischen der Kunst der Tragödie als eines »in sich Vollendeten«, um noch einmal die Worte des Anwalts zu bemühen, und der Wirklichkeit des Publikums vergrößert. Zwar führt Humboldt schon hier, um von vornherein in der Konkurrenz der Nationalcharaktere die Deutschen gegenüber den Franzosen nicht ins Hintertreffen geraten zu lassen, die bei ihm für Deutsches reservierte Tiefensemantik¹⁴ ins Feld (das Publikum der französischen tragischen Bühne ahnt »eine, vielleicht minder große und tiefe, aber gewiß eine ästhetische Stimmung«) und spielt im übrigen implizit den deutschen »Menschen« gegen den französischen

12 P III.1, S. 66.

13 Ebd., S. 66f.

14 Vgl. Ernst Osterkamp: Fläche und Tiefe. Wilhelm von Humboldt als Theoretiker von Schillers Modernität. In: Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne. Hg. von Walter Hinderer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 101–117.

»Künstler« aus. Dies ändert aber nichts daran, dass er die Kunst des französischen Schauspielers als die Fähigkeit, alle Elemente der Darstellung so durchzugestalten, dass sich die Tragödie durch »künstlerische Harmonie«, »Schönheit« und »ästhetische Stimmung« als ästhetische Totalität von der Wirklichkeit des Zuschauers abhebt, zu dem entscheidenden Vorzug der französischen Bühnenkunst erklärt.

Wenn man nun danach fragt, welche konkrete Fertigkeit des französischen Schauspielers es ist, der er diesen Vorzug verdankt, so ist dies für Humboldt keineswegs die Deklamation als die textbezogene Seite seines Könnens, sondern es ist dessen körper- und raumbezogene performative Dimension: Mimik, Gestik, Gänge, Gruppierung. In ihr erweist sich für Humboldt, in welchem Ausmaß sich die französische Tragödie erweitert und bereichert hat um die spezifischen Fertigkeiten der bildenden Künste Malerei und Skulptur in der ästhetischen Vergewärtigung lebendiger und bewegter Körper im Raum. Für Humboldt besteht die Kunst des Schauspielers also nicht zuletzt darin, seinem Körper im Raum Bedeutung zu verleihen und dabei Harmonie und Schönheit zu erzielen; dies verbindet seine Kunst mit der des Malers. Das Gemälde und das Malerische sind deshalb die ästhetischen Leitkategorien seiner Darlegungen zur französischen tragischen Bühne. Was genau mit dem Malerischen gemeint ist, erläutert er am Beispiel des Schauspielers François-Joseph Talma (1763–1826), der, was für das Folgende nicht ohne Belang ist, seinen ersten großen Erfolg 1787 am Théâtre Français in der Rolle des Seïde in Voltaires *Mahomet* gefeiert hat. Talmas Schauspielkunst charakterisiert Humboldt gleich eingangs mit dem Satz: »In der mahlerischen Schönheit der Stellungen und Bewegungen kann er nicht leicht von jemand übertroffen worden seyn, da ihn für diesen Theil der Kunst schon die Natur so sehr begünstigt hat.«¹⁵ Talmas Kunst ist also eine Kunst des Tableaus: eine Kunst der ästhetischen Stilisierung der Gebärdensprache und der performativen Ausdrucksgestaltung, die den Körper des Schauspielers in ein harmonisches Verhältnis zu den anderen Schauspielern und zum gesamten Bühnenraum setzt und damit die Welt des Dramas als Bild ästhetisch abhebt von der des Zuschauers. Was immer in Humboldts Augen Talma als Schauspieler unternimmt, gerinnt diesem zum Bild; er denkt als Maler, er empfindet als Maler, er gestaltet als Maler. Auch Talmas theatergeschichtliche Innovation, das zeitgenössische durch das historische Kostüm abzulösen, ist für Humboldt das Resultat seiner »mahlerischen Einbildungskraft«. Man muss hier einen längeren Passus zitieren, um ermessen zu können, wie ausschließlich für Humboldt Talmas Spiel durch die Kategorie des Malerischen charakterisiert wird:

15 P III.1, S. 68.

Er hat, wie seine Kunst überhaupt, so insbesondere das Kostüm sehr sorgfältig und nach den besten Hilfsmitteln studirt. Er zeichnet selbst und man sieht ihm an daß jede Situation die er sich denkt, auch vor seiner Phantasie als mahlerische Gestalt dasteht. Auf dem Theater ist jede seiner Bewegungen schön und harmonisch, sein Anstand durchaus edel und gracios. Er mag sitzen, stehen, niederknien, so wird es der Mahler immer werth finden diese Stellungen zu studiren. Wenn man bey andern Schauspielern wohl hie und da einzeln ein schönes Gemählde, wie man es hier nennt, bemerkt, so zeigt sein Spiel eine ununterbrochene Folge derselben, einen harmonischen Rhythmus aller Bewegungen, wodurch denn das Ganze wieder zur Natur zurückkehrt, aus der diese Art zu spielen, einzeln genommen, schlechterdings heraustritt.¹⁶

Hierauf kommt Humboldt alles an: dass sich in der Kunst des dramatischen Tableaus die Tragödie auf dem Theater konstituiert als eine von der Wirklichkeit der Natur strikt getrennte autonome Kunstform, die durch ihre eigenen inneren Gesetze Harmonie und Schönheit erzielt. Zwar rühmt Humboldt Talmas sorgfältiges Studium der Natur und damit auch die Natürlichkeit seines Spiels, um dennoch immer wieder als das Charakteristische von dessen Kunst die Fähigkeit zu bestimmen, das Natürliche in das Malerische zu überhöhen, also die Natur »auf eine ächt künstlerische Weise, als schöne und mahlerische Natur«, zu behandeln.¹⁷ Mimik, Gestik, Gebärdensprache, all dies drängt für Humboldt auf der französischen tragischen Bühne insgesamt und bei Talma im besonderen – bei ihm freilich abgemildert durch sein Naturstudium – nicht auf die Darstellung eines individuellen Charakters (hier sieht er eher eine besondere Stärke des deutschen Schauspielers), sondern auf den Ausdruck des Affekts, der Empfindungen und Leidenschaften und damit auf eine Kunst der Attitüde, die aufs engste mit dem Malerischen verbunden ist. Dieses antinaturalistische »Bestreben nach mahlerischen Bewegungen«,¹⁸ diese Artistik der in gestische Formeln gefassten Affekte, diese Kunst der zu Attitüden geronnenen Leidenschaften, die immer ein Bild vor die Augen der Zuschauer zaubert: all dies konstituiert für Humboldt den besonderen Vorzug der französischen Schauspielkunst. Sie, so sein Zwischenresümee, »trägt offenbar mehr den Character der Kunst, im besten Verstande, an sich, ist immer ästhetisch und benutzt mehr die Vorzüge der ihr verwandten Künste«.¹⁹

16 Ebd., S. 69.

17 Ebd., S. 70.

18 Ebd., S. 82.

19 Ebd., S. 84.

Daraus entwickelt Humboldt im zweiten Teil seiner Abhandlung das Ideal eines Schauspielers, in dem sich die Vorzüge des französischen mit denjenigen des deutschen Schauspielers verbinden. Während der deutsche Schauspieler ausschließlich textorientiert spiele, dafür aber seine »tiefe Wirkung«²⁰ aus der Charakterdarstellung entwickle, verbinden sich im Talent des französischen Schauspielers poetisches, musikalisches und malerisches Können; der ideale Schauspieler aber, der den »handelnden Menschen, und zwar in seiner ganzen Persönlichkeit, darstellen« will, muss beide Vorzüge vereinen, also die Tiefe der Charakterdarstellung durch das Wort mit der malerischen Sprache des Körpers in seinen Mienen, Stellungen und Bewegungen in Übereinstimmung bringen.²¹ Es fehle, so Humboldt, den Deutschen bisher an sinnlicher Bildung, und deshalb sei »unser Auge nicht mahlerisch genug«²² und so geschehe »bey unserer Tragödie überhaupt nicht genug für das Auge«.²³ Die künstlerischen Forderungen, die sich hieraus für die Entwicklung der deutschen Tragödie ergeben, betreffen aber nicht allein den Schauspieler, sondern auch den Dramatiker; er hat dem Schauspieler solche Texte zu liefern, die ihm seiner Bestimmung nachzukommen erlauben, »zugleich als redender und als bildender Künstler zu wirken«. Humboldts Mahnung: »Selbst den bloß sinnlichen Theil der Kunst sollte man weniger verachten«, mündet deshalb in die Forderung an den Dichter, der Tragödie eine ästhetische Gestalt zu verleihen, die »auch auf den bloßen Sinn einen größern Eindruck machte«,²⁴ wozu das Postulat durchgängiger »Versification«²⁵ nur den ersten Schritt bildet. Humboldt zufolge gilt somit für den Dramatiker dasselbe wie für den Schauspieler: Er darf »das Dichterische und Mahlerische seiner Kunst nicht« trennen (und dabei allerdings »noch weniger dem letztern den Vorzug« einräumen)²⁶. So verstehen sich am Ende Humboldts Ausführungen *Ueber die gegenwärtige französische tragische Bühne* als Beitrag zur Entwicklung nicht nur einer deutschen tragischen Bühne, sondern zugleich eines deutschen Dramas, das »auf der einen Seite den sinnlichen Schwung und Glanz, auf der andern die reine ästhetische Freyheit und Vollendung«²⁷ zu voller Entfaltung bringt und das

20 Ebd., S. 90.

21 Ebd.

22 Ebd., S. 92.

23 Ebd., S. 95.

24 Ebd., S. 96.

25 Ebd., S. 97.

26 Ebd.

27 Ebd., S. 102.

Dichterische mit dem Malerischen so vereint, dass, in der Addition der Ausdruckspotentiale der Künste, die Distanz der Kunst zur Wirklichkeit vergrößert, die Freiheit der Kunst erweitert und der künstlerische Rang der Darstellung gesteigert werden kann.

Schiller hatte nach Erscheinen von Humboldts *Ästhetischen Versuchen. Erster Theil: Über Goethes Hermann und Dorothea* in seinem Brief an Goethe vom 1. März 1799 amüsiert über Humboldts »trockne Manier« geurteilt: »Wie gut ist es übrigens, daß Sie bei den Propyläen nicht auf Humboldt gerechnet haben, da man sieht, wie es ihm bei allem Scharfsinn und Geist nicht möglich ist, den Leser fest zu halten.«²⁸ Falsch ist dies Urteil keineswegs; umso erstaunlicher ist dann freilich die Wirkung, die Humboldts einziger großer Beitrag zu den *Propyläen* auf dessen Herausgeber ausgeübt hat. Sie beruht auf einer ironischen Konstellation, von der Humboldt selbst nichts ahnen konnte. Die überaus verhaltene Reaktion, auf die dessen Buch über *Hermann und Dorothea* in Weimar gestoßen war, hatte ihren Grund nicht zuletzt darin, dass es den Dichter Goethe auf das Epos als die Dichtungsart festzulegen versuchte, die »die klarste Objectivität« mit der »lebendigsten Sinnlichkeit« vereinige, den »höchsten Standpunkt« einnehme und »am meisten fähig« sei, »den Menschen mit dem Leben zu versöhnen und ihn für das Leben tauglich zu machen.«²⁹ Humboldts Buch lieferte damit, ohne dass er von Goethes Plänen gewusst hätte, die kunsttheoretische Rechtfertigung für Goethes gerade in Arbeit befindliche *Achilleis*, die die erzählerische Lücke zwischen *Ilias* und *Odyssee* zu schließen bestimmt war. Statt nun aber Goethes Arbeit an der *Achilleis* zu beflügeln, dürfte Goethes Lektüre von Humboldts Buch nicht zuletzt aufgrund von dessen Objektivitätsanspruch für das Epos zum ikarischen Absturz dieses ehrgeizigen Unternehmens beigetragen haben. Jedenfalls enthielt Goethes Dankesbrief an Humboldt vom 26. Mai 1799 nicht nur den Hinweis, dass ihn eine »größere epische Arbeit« beschäftige, sondern auch den Ausdruck des Zweifels, ob er sich damit »nicht etwa gar Ikarische Flügel zubereite«.³⁰ Dabei war der Absturz bereits erfolgt: Schon sechs Wochen zuvor, am 5. April 1799, hatte Goethe den ersten Gesang der *Achilleis* abgeschlossen, ohne die Arbeit an den folgenden sechs Gesängen danach jemals wieder aufzunehmen. So ergab sich die paradoxe Situation, dass, während Humboldt noch glauben musste, seine Deutung von *Hermann und Dorothea* habe Goethe

28 MA 8.1, S. 677.

29 Wilhelm von Humboldt. Werke. Hg. von Andreas Flitner und Klaus Giel. Bd. 2. Schriften zur Altertumskunde und Ästhetik. Die Vasken. Stuttgart: Cotta 1986, S. 265.

30 Goethe/Humboldt: Briefwechsel (Anm. 8), S. 75.

in seiner Hinwendung zum Epos nachhaltig bestärkt, dieser sich in Wahrheit mittlerweile von Humboldts Schrift über das gegenwärtige französische Theater in seiner Rückwendung zum Drama unterstützt fand. Dazu hat sicher auch beigetragen, dass Humboldt mit seiner Schrift für die *Propyläen*, ebenfalls ohne dies zu ahnen, unter die mühsamen Überlegungen über epische und dramatische Gegenstände, die Goethe und Schiller seit 1797 beschäftigten, dadurch einen Schlusstrich zog, dass er den Blick vom Was der Stoffe zurück auf das Wie der Darstellung lenkte und auf künstlerische Verfahren aufmerksam machte, die dem Drama seinen spezifisch künstlerischen Rang unabhängig von allen Wirklichkeits- und Natürlichkeitsforderungen sichern können. Dabei muss, ohne dass Goethe dies je ausgesprochen hat, die Verbindung des Dramatischen mit dem Malerischen schon deshalb eine besondere Attraktivität für ihn besessen haben, weil sie eine Möglichkeit sowohl zur ästhetischen Distanzierung des Dramas von der Wirklichkeit als auch zu dessen ideeller Überhöhung bietet und mit beidem den Kunstcharakter des Dramas stabilisiert. Sein tiefes Einverständnis mit Humboldts Überlegungen bezeugt jedenfalls Goethes Brief an Schiller vom 23. Oktober 1799, in dem er versichert, dessen Abhandlung habe ihm gemeinsam mit seiner eigenen Bearbeitung von Voltaire's *Mahomet* »ein neues Licht über die französische Bühne aufgestellt«. ³¹ An Humboldt selbst hatte er schon am 16. September geschrieben, dass dessen Anmerkungen über das tragische Theater der Franzosen ihm »eine sehr lehrreiche Unterhaltung« gegeben hätten, ³² um dann in seinem nächsten Brief vom 28. Oktober dies Urteil noch einmal nachdrücklich zu verstärken, wobei er sich ausdrücklich, was von besonderer Wichtigkeit ist, auch auf Schiller berief:

Dieser Aufsatz, welcher sehr zur rechten Zeit kam, hat auf mich und Schiller einen besondern Einfluß gehabt und unser Anschauen des französischen Theaters völlig ins Klare gebracht. Durch eine sonderbare Veranlassung übersetzte ich den Mahomet des Voltaire ins Deutsche. Ohne Ihren Brief wäre mir dieses Experiment nicht gelungen, ja ich hätte es nicht unternehmen mögen. ³³

Den inneren Zusammenhang zwischen Humboldts Aufsatz und seiner eigenen Übertragung hebt Goethe auch öffentlich in seiner kurzen Einleitung zu den beiden von ihm übersetzten Szenen des *Mahomet* hervor, die am Ende desselben

³¹ MA 8.1, S. 761.

³² Goethe/Humboldt: Briefwechsel (Anm. 8), S. 96.

³³ Ebd., S. 101.

Hefts der *Propyläen* abgedruckt sind, das als dessen nach Goethes Urteil »vornehmste Zierde«³⁴ auch Humboldts Aufsatz enthält. Hier spricht Goethe den Wunsch aus, »daß, unbeschadet des Originalgangs, den wir eingeschlagen haben, die Vorzüge des französischen Theaters auch auf das unsrige herüber geleitet werden möchten«. Dabei hebt Goethe besonders die ästhetische Bindekraft der »Versifikation« für das Spiel des Schauspielers hervor.³⁵

Die Bereitwilligkeit, mit der Goethe und Schiller sich Humboldts Überlegungen zur Verbindung des Dramatischen mit dem Malerischen zueigen machten, kommt, so sehr sie den in der *Propyläen*-Einleitung fixierten Überlegungen zur Grenzziehung zwischen den Künsten widerspricht, nicht völlig unvorbereitet. Mit klarem Blick für die Entwicklungsmöglichkeiten des Trauerspiels hatte Schiller diese Verbindung bereits in seinem Brief vom 29. Dezember 1797 theoretisch angebahnt, mit dem er in einer Art von Befreiungsschlag Goethes angestrebtem Theoretisieren über die Gegenstände von Epos und Drama vorläufig ein Ende setzte. Schon hier formuliert Schiller seinen grundlegenden Zweifel an der Möglichkeit einer rigorosen Grenzziehung zwischen den künstlerischen Gattungen: »Sie werden mit mir überzeugt sein, daß, um von einem Kunstwerk alles auszuschließen, was seiner Gattung fremd ist, man auch notwendig alles darin müsse einschließen können, was der Gattung gebührt. Und eben daran fehlt es jetzt.« Hieraus leitet Schiller seine Forderung nach einer Reform des Dramas ab, die »durch Verdrängung der gemeinen Naturnachahmung der Kunst Luft und Licht verschaffen« soll. Diese Befreiung vom mimetischen Zwang verspricht sich Schiller durch eine künstlerische Orientierung des Dramas am Vorbild der Oper und ihres Zusammenspiels der Künste:

Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edlern Gestalt [sich] loswickeln sollte. In der Oper erläßt man wirklich jene servile Naturnachahmung, und obgleich nur unter dem Namen von Indulgenz könnte sich auf diesem Wege das ideale auf das Theater stehlen.³⁶

Die »freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit«, »ein freieres Spiel« im Pathos und die Duldung des Wunderbaren: all dies sichere der Kunst ihre darstellerische Freiheit gegenüber dem Stoff insgesamt und gegenüber dem Zwang

34 Ebd.

35 P III.1, S. 169.

36 MA 8.1, S. 477f.

zur Naturnachahmung insbesondere.³⁷ Entscheidend ist, dass Schiller in dieser Konzeption eines aus dem Geist der Oper reformierten Trauerspiels die Ideali-tätsansprüche des Dramas mit der Forderung nach einer aus dem Zusammenwir-ken der Künste erwachsenden »Reizung der Sinnlichkeit« zur Deckung bringt, was, auch wenn er hier primär an die Musik denkt, im Falle der Oper den Reiz der Malerei einschließt. Humboldts Forderung nach einer Vereinigung der Wir-kungspotentiale der Künste auf der tragischen Bühne und nach einer Steigerung der ideellen Dimension des Trauerspiels in Verbindung mit der Entfaltung sei-ner sinnlichen Komponente: in Schillers Brief ist sie, mit freilich höherer ge-danklicher Stringenz und orientiert an einem anderen künstlerischen Paradigma, vorgebildet. Goethe jedenfalls hat sofort, nachdem ihn Schillers Brief erreicht hatte, erleichtert seine Bemühungen um einen rigorosen Gattungspurismus auf-gegeben und sich zu einer pragmatischen Regelung der Grenzkonflikte zwischen den Künsten bekannt; er schreibt am 30. Dezember 1797 an Schiller: »Ich bin Ihrer Meinung daß man nur deswegen so strenge sondern müsse um sich nachher wieder etwas durch Aufnahme fremdartiger Teile etwas erlauben zu können«.³⁸ Er war also, als ihn Humboldts Text erreichte, schon für die »Aufnahme fremdar-tiger Teile« ins Drama disponiert.

Wenn man nun nach den dichterischen und theaterpraktischen Konsequenzen fragt, die sich aus dieser Öffnung der *Propyläen*-Ästhetik auf eine Verbindung der Künste im Drama ergeben haben, so entsteht für Schiller und Goethe ein zunächst unterschiedliches, am Ende aber doch gemeinschaftliches Bild. Im Falle Schillers lief Humboldt mit seiner Forderung nach einer Tragödie, die auch auf die Sinnlichkeit des Zuschauers eine große Wirkung auszuüben und deshalb die Wirkungspotentiale des Dramatischen und des Malerischen zu verbinden habe, längst, wie der an Goethe gerichtete Brief vom 29. Dezember 1797 zeigt, offene Türen ein. Wie aus der Gestaltung der Regieanweisungen in *Maria Stuart* her-vorgeht, entschließt er sich, ohne damit seine Ideali-tätsansprüche im geringsten preiszugeben, gezielt dazu, das Drama um die Wirkungsdimensionen der Malerei anzureichern und gerade damit die Idealität der Kunst von der Wirklichkeits-nachahmung abzuheben: »Maria rafft sich zusammen und will auf die Elisabeth zugehen, steht aber auf halbem Weg schauernd still, ihre Gebärden drücken den heftigsten Kampf aus«.³⁹ Hier wirkt der Dramatiker, wie Humboldt es gefordert hatte, zugleich »als redender und als bildender Künstler«. In effektsicheren Tab-

37 Ebd.

38 Ebd., S. 478.

39 SNA 9, S. 86.

leaus wie diesem stummen Bild des Seelenkampfes zweier Königinnen vollzieht sich die Verschmelzung des Dramas mit der Malerei, um gemeinsam die höchsten Wirkungen beim Publikum hervorzubringen. Dass Schiller die Effekthäufung durch die Vereinigung der Künste in seinem nächsten Drama, der *Jungfrau von Orleans*, noch einmal radikal vorantreibt, zeigt nicht allein das Massenaufgebot der Krönungsszene, sondern vor allem die Schlusszene, die die Überwältigungsästhetik der Oper und ihr Ziel »sprachloser Rührung« mit bedingungslosem Wirkungswillen zur Geltung kommen lässt: »Die Fahne entfällt ihr, sie sinkt tot darauf nieder – Alle stehen lange in sprachloser Rührung – Auf einen leisen Wink des Königs werden alle Fahnen sanft auf sie niedergelassen, daß sie ganz davon bedeckt wird.«⁴⁰

Dergleichen gibt es bei Goethe nicht. Dass aber auch er die Schiller'sche Lizenz zur Integration »fremdartiger Teile« ins Drama und die Humboldtsche Anregung zur Steigerung der künstlerischen Kraft des Dramas durch den Zusammenschluss des Ideellen mit dem Sinnlichen, des Dramatischen mit dem Malerischen sich zu eigen macht, erweist sich spätestens im Jahre 1808 mit dem Festspiel *Pandora*, dessen erste Szenenanweisung den Leser/Zuschauer bereits in ein Gemälde zieht: »Der Schauplatz wird im großen Styl nach Poussinischer Weise gedacht.«⁴¹ In welchem Maße es neben der Goetheschen Sprachartistik die Bildphantasie des Dichters ist, die die mythopoetische Welt der *Pandora* entwirft, zeigt sich auf vielen Ebenen des Dramas; so unterbricht den großen Monolog des Phileros, der auf seine Verstoßung durch Prometheus folgt, die Regieanweisung: »Epimetheus hat Epimeleia'n aufgehoben, führt sie tröstend umher, daß ihre Stellungen zu Phileros Worten passen.«⁴² Hinzu kommt die vielfältig differenzierende Versifikation, mit der Goethe in Übereinstimmung mit Humboldts Forderungen »das Ueberirdische der kleinen Kunstwelt«⁴³ der *Pandora* von den Wirklichkeits- und Wahrscheinlichkeitsforderungen des Publikums distanziert. In dieser Integration von Dialog und Bild, von Idealität und Sinnlichkeit bereiten sich die Bild- und Sprachwunder des zweiten Teils von *Faust* vor, in dem Goethe alle Reserve gegenüber der »Aufnahme fremdartiger Teile« aufgibt.

Aber bis dahin ist es noch ein weiter Weg, und so ist denn abschließend zu fragen, ob Goethe sich die Verbindung des Malerischen mit dem Dramatischen

40 Ebd., S. 315.

41 MA 9, S. 151.

42 Ebd., S. 167.

43 P I.1, S. 64.

nach französischem Muster, die Humboldt vorgeschlagen hat, bereits in den hochklassizistischen dramatischen Versuchen, die unmittelbar auf die Publikation des Humboldtschen Aufsatzes in den *Propyläen* folgten, zueigen gemacht hat: also in seiner Übersetzung des Voltaireschen *Mahomet* und in der *Natürlichen Tochter*, die er zu Ende des Jahres 1799 zu konzipieren beginnt. Ich denke, dass dies der Fall ist – nur dass hier seine Bildphantasie noch eine ganz andere ist als diejenige, die *Pandora* oder später gar den zweiten *Faust* entwirft. Es ist noch jene klassizistische Bildphantasie, die die Weimarer Preisaufgaben regiert und die, weil diese auf Texten Homers beruhen, ohnehin schon immer – im Sinne des klassizistischen Axioms von der Dichtkunst als der Mutter der Künste⁴⁴ – eine Übergängigkeit zwischen Dichtung und Malerei impliziert. Zum Thema der ersten Preisaufgabe »Aphrodite führt die Helena dem Paris zu« heißt es anlässlich der ersten Preiserteilung in den *Propyläen*:

Der dichtende Künstler hatte darin dem bildenden in die Hände gearbeitet, hatte ihm alles gegeben was er geben konnte und nichts beygemischt das von dem Eigenthümlichen der Poesie schwer zu trennen seyn dürfte. Bey dem was der Dichter gewährt käme es nun für den bildenden Künstler, der sein Werk, in möglichster Vollkommenheit, ausführen sollte, auf nichts geringeres an, als die schönsten Formen und die feinste, innigste Empfindung zu vereinen.⁴⁵

Diese Übergängigkeit des Dichterischen ins Malerische dokumentieren die Arbeiten der Preisträger Ferdinand Hartmann (Abb. 11) und Heinrich Kolbe (Abb. 12) in der Theatralität ihrer Bildkonzeptionen. Sie inszenieren in engen Bühnenräumen Theatertableaus mit jener Kunst der Attitüde als einer eingefrorenen Geste und mit jenen »mahlerischen Bewegungen«,⁴⁶ die Humboldt seinen deutschen Lesern als einen künstlerischen Vorzug des französischen Theaters nahezubringen versuchte. Bildparalleler Figurenaufbau, Eindeutigkeit der malerischen Gebärdensprache, harmonisch ausbalancierte Gesamtkomposition, gefällige Gruppierung: all dies lässt die am Ende des ersten Stücks des 3. Bands der *Propyläen* reproduzierten Arbeiten der beiden Preisträger wie

44 Vgl. Ernst Osterkamp: Die Dichtung als Mutter der Künste. Zur Bedeutung eines kunsttheoretischen Topos im deutschen Klassizismus. In: Schwäbischer Klassizismus zwischen Ideal und Wirklichkeit. 1770–1830. Aufsätze. Hg. von Christian von Holst. Stuttgart: Staatsgalerie Stuttgart 1993, S. 177–183.

45 P III.1, S. 131.

46 Ebd., S. 82.

Illustrationen zum im selben Heft abgedruckten Humboldtschen Aufsatz erscheinen.

Es ist diese klassizistische Bildphantasie, die auch Goethes im Zeichen der *Propyläen*-Ästhetik entstandenen dramatischen Arbeiten prägt. »Mahomet, Omar, Gefolge an der einen, Seide und das Volk an der andern Seite, Palmire in der Mitte«. ⁴⁷ Diese Szenenanweisung zur letzten Szene von Voltaires *Mahomet* in Goethes Übersetzung folgt zwar direkt dem Voltaireschen Vorbild: »MAHOMET, OMAR, sa suite d'un côté, SEÏDE, et le peuple de l'autre, PALMIRE, au milieu«. ⁴⁸ Aber sie entspricht zugleich dem symmetrischen Bildaufbau, der bildparallelen Gruppierung und der expressiven Gestik von Jacques-Louis Davids Gemälde *Versöhnung der Römer und Sabiner*, dem Caroline von Humboldt im selben Heft der *Propyläen* eine ausführliche Beschreibung widmet; ⁴⁹ hier wie dort wirft sich eine Frau zwischen zwei tödlich verfeindete Parteien. Es ist die klassizistische Bildästhetik, die bei Goethe das Malerische mit dem Dramatischen in Übereinstimmung bringt. In der *Natürlichen Tochter* gruppiert er die Figuren deshalb so zu Tableaus, als gelte es, damit eine Weimarer Preisaufgabe zu gewinnen, stattet sie mit einer dem französischen Theater in Humboldtscher Vermittlung abgesehenen Kunst der Gebärdensprache aus und setzt sie dann in ein von Claude Lorrain entworfenes Bühnenbild:

VIERTER AUFZUG

Platz am Hafen. Zur einen Seite ein Palast, auf der andern eine Kirche, im Grund eine Reihe Bäume, durch die man nach dem Hafen hinabsieht.

ERSTER AUFTRITT

Eugenie (in einen Schleier gehüllt, auf einer Bank im Grunde, mit dem Gesicht nach der See). Hofmeisterin, Gerichtsrat (im Vordergrund). ⁵⁰

Alle bildende Kunst, so hatte die *Einleitung* zu den *Propyläen* festgestellt, strebe zu Malerei, alle Poesie zum Drama; in der klassizistischen Bildphantasie aber, die die Figurenarrangements und die Gebärdensprache der *Natürlichen Tochter* entwirft, strebt das Drama zur Malerei. Vereint verdrängen beide, wie Schiller es sich

⁴⁷ MA 6.1, S. 178.

⁴⁸ Les œuvres complètes de Voltaire. Bd. 20B. Le Fanatisme, ou Mahomet le prophète, tragédie. De l'Alcoran et de Mahomet. Oxford: Voltaire Fondation 2002, S. 292.

⁴⁹ Vgl. P III.1, S. 117–122.

⁵⁰ MA 6.1, S. 291.

gewünscht und wozu Humboldt praktische Anregungen aus dem französischen Theater gegeben hatte, die »gemeine Naturnachahmung« und verschaffen so der Kunst Luft und Licht⁵¹ – zwar jenseits der *Propyläen*, aber nicht ohne sie.

51 MA 8.1, S. 477.

NORMATIVITÄT UND VIELSTIMMIGKEIT

Natur und Kunst, Illusion und Bildbewusstsein

ZU EINIGEN BILDERN IN GOETHES BEITRÄGEN FÜR DIE *Propyläen*

I. PLURALITÄT DER TEXTFORMEN UND VIELFALT DER BILDER

Unter den zahlreichen Beiträgen Goethes zu seiner Zeitschrift *Propyläen* sind die Texte, in denen sich ein kunsttheoretischer Anspruch artikuliert, mit guten Gründen als Plädoyer für eine weitreichende Autonomie der Kunst verstanden worden.¹ Die *Einleitung* in die *Propyläen*, der Laokoon-Aufsatz, die Übersetzung und kritische Kommentierung von Denis Diderots *Versuch über die Mahlerey*, der Dialog *Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke*, aber auch die Erzählung *Der Sammler und die Seinigen* rufen die Eigenlogik der Kunst und ihre grundlegende Differenz zur Natur in Erinnerung. Alle kunsttheoretischen Überlegungen Goethes in der *Propyläen*-Zeit scheinen in der Warnung zu konvergieren, die Kunst nicht gedankenlos und allzu weitgehend der Natur anzunähern, sondern sie in durchdachter Weise als »zweyte Natur«² zu verstehen. Die Autonomieästhetik, die er dabei entwirft, löst das Werk nicht nur aus einschränkenden Bindungen und Funktionalisierungen,³ sondern grenzt die Kunsterfahrung auch

1 Vgl. etwa Norbert Christian Wolf: *Streitbare Ästhetik. Goethes kunst- und literaturtheoretische Schriften 1771–1789*. Tübingen: Niemeyer 2001 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 81), bes. S. 430–438 und S. 467–499; vgl. ferner Gerhard Sauder: *Ästhetische Autonomie als Norm der Weimarer Klassik*. In: *Normen und Werte*. Hg. von Friedrich Hiller. Heidelberg: Winter 1982, S. 130–150, bes. S. 142–146; Wilhelm Voßkamp: *Klassik als Epoche. Zur Typologie und Funktion der Weimarer Klassik*. In: *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*. Hg. von Reinhart Herzog und Reinhart Koselleck. München: Fink 1987 (= *Poetik und Hermeneutik*, Bd. 12), S. 493–514, bes. S. 496–498; Bernhard Fischer: *Kunstautonomie und Ende der Ikonographie. Zur historischen Problematik von »Allegorie« und »Symbol« in Winckelmanns, Moritz' und Goethes Kunsttheorie*. In: *DVjs* 64 (1990), S. 247–277; sowie Daniel Ehrmann: *Kunstwerk – »Naturwerk« – Anschauung. Bildung zur und durch die Kunst in Goethes Dialog »Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke«*. In: *Methoden der Aufklärung. Ordnungen der Wissensvermittlung und Erkenntnisgenerierung im langen 18. Jahrhundert*. Hg. von Silke Förschler und Nina Hahne. München: Fink 2013 (= *Laboratorium Aufklärung*, Bd. 13), S. 164–175.

2 Johann Wolfgang Goethe: *Diderots Versuch über die Mahlerey* (P I.2, S. 17; vgl. MA 7, S. 527).

3 Vgl. bes. Sauder: *Ästhetische Autonomie* (Anm. 1).

von der alltäglichen Wahrnehmung ab. Es ist ein eigener Modus der sinnlichen Erfahrung, eine ästhetische Aufmerksamkeit, die Goethe durch Kunstwerke angesprochen wissen will.

Liest man in den *Propyläen*, so erstaunt weniger die Beharrlichkeit, mit der Goethe immer wieder auf diese Grundsatzfrage zurückgekommen ist, als vielmehr die Vielfalt der literarischen Formen und erzählerischen Rahmungen, die er gesucht hat, um sein Anliegen zu vermitteln. Geradezu ostentativ vermeidet er es, seine Autonomieästhetik systematisch in einer theoretischen Abhandlung zu entwickeln, um sie in aller Klarheit vor Augen zu stellen. Stattdessen greift er auf Textformen zurück, die es ihm in immer neuen Perspektivierungen erlauben, einzelne Aspekte seines Kerngedankens zu entfalten: Die *Einleitung* in die *Propyläen* deutet nur kurz an, wie sich die Kunst der Natur als Orientierung bedient, und zugleich doch durch eine unüberwindbare »Kluft«⁴ von den Schöpfungen der Natur geschieden bleiben muss. Mit dem Aufsatz *Ueber Laokoon* wendet sich Goethe in aller Entschiedenheit gegen den »modernen Wahne, daß ein Kunstwerk dem Scheine nach wieder ein Naturwerk werden müsse«,⁵ verhandelt dieses Problem aber induktiv an einem Beispiel, statt – wie etwa Karl Philipp Moritz – die Autonomie der Kunst systematisch zu begründen.⁶ Im Gespräch *Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit* und in der Sammler-Erzählung finden sich ebenfalls Stimmen, die eine Differenzierung zwischen Kunst und Natur einfordern, doch bleiben diese Stellungnahmen in ein offenes Gespräch eingebunden, das sich in hohem Maße durch Liberalität und Toleranz auszeichnet. Und selbst in dem Text, mit dem Goethe zunächst auf das Feld der Theorie zu wechseln scheint, behält er den Modus des Gesprächs und der Plauderei bei: Seine Übersetzung und Kommentierung von Diderots *Versuch über die Malherney* lässt keinen Zweifel an der eigenen Position, schlägt aber erneut die Gelegenheit aus, diese in streng systematischer Form darzulegen.⁷

Goethes Zurückscheuen vor einer konsequenten Ausarbeitung seiner kunsttheoretischen Prämissen kann nicht allein dem Bemühen geschuldet sein, mit der Zeitschrift möglichst breite Leserschichten adressieren zu wollen. Dass

4 Johann Wolfgang Goethe: *Einleitung* (P I.1, S. XI; vgl. MA 6.2, S. 13).

5 Johann Wolfgang Goethe: *Über Laokoon* (P I.1, S. 4; vgl. MA 4.2, S. 77).

6 Vgl. Karl Philipp Moritz: *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten*. In: K. P. M.: *Die Signatur des Schönen, und andere Schriften zur Begründung der Autonomieästhetik*. Hg. von Stefan Ripplinger. Hamburg: Philo Fine Arts 2009, S. 7–17.

7 Goethe spricht selbst von einem »Gespräch, das auf der Gränze zwischen dem Reiche der Todten und Lebendigen geführt« werde (P I.2, S. 5; vgl. MA 7, S. 521).

die essayistischen, dialogischen und offenen Textformen nicht nur dazu dienen, die eigenen Überlegungen zugänglicher und weniger kontrovers erscheinen zu lassen, hat bereits Peter Burgard in seinem Buch *Idioms of Uncertainty* (1992) herausgearbeitet.⁸ Burgards von Denkfiguren des Poststrukturalismus und der Dekonstruktion geleitete *Propyläen*-Lektüre mag nicht immer der Gefahr anachronistischer Zuspitzungen entgangen sein; sie hat aber nachdrücklich darauf aufmerksam gemacht, dass die textuelle Eigenlogik von Goethes Beiträgen und die in ihnen verhandelten Überlegungen keineswegs in einem unproblematischen, harmonischen Verhältnis zueinander stehen. Die *Propyläen* bringen verschiedene Meinungen ins Spiel, eröffnen einen Raum für kontroverse Diskussionen und lassen dabei immer wieder auch die Position des Herausgebers erkennen. Sie vermeiden aber die Geschlossenheit eines systematischen Aufrisses; und in jenen wenigen Passagen, in denen sich ein systematisierender Zug andeutet – etwa gegen Ende der Sammler-Erzählung –, werden die Schlussfolgerungen nur sehr allgemein umrissen und zudem mit unverkennbar ironischer Distanz dargelegt. So sehr die *Propyläen* auch für Positionen eines reflektierten Klassizismus und einer Autonomieästhetik plädieren, tritt Goethe mit seinem Zeitschriftenprojekt dennoch nicht in einen mit höchstem Ernst verfochtenen Streit der Manifeste und Programme ein.

Es ist nicht allein die Wahl der Textformen, die an diesem »Klassizismus in Aktion«⁹ erstaunen kann, sondern auch das Corpus der Kunstwerke, die als Beispiele angeführt werden. Wo es sich angeboten hätte, einerseits auf unumstrittene Meisterwerke klassischer Kunst und andererseits auf eindeutig kritikwürdige Fehlleistungen der Kunstproduktion zurückzugreifen, wartet Goethe mit einer überraschenden Fülle an gänzlich unterschiedlichen Referenzwerken auf. Der Aufsatz über die kanonische Laokoon-Statue erweist sich dabei eher als Ausnahmefall; denn der Kosmos der in den *Propyläen* beschriebenen, erwähnten oder evozierten Werke versammelt Beispiele aller Gattungen, Zeiten und Qualitätsniveaus: von etruskischer Kunst¹⁰ über Masaccios Fresken in der Brancacci-Ka-

8 Peter Burgard: *Idioms of Uncertainty. Goethe and the Essay*. University Park: Pennsylvania State University Press 1992. Zu in mancherlei Hinsicht vergleichbaren Schlüssen gelangte – freilich ohne auf Burgard einzugehen – auch Edith Anna Kunz: »Vorhallen« und »Heiligtum«. Text- und Kunstkonzept von Goethes »Propyläen«. In: »Ein Unendliches in Bewegung«. Künste und Wissenschaften im medialen Wechselspiel bei Goethe. Hg. von Barbara Naumann und Margrit Wyder. Bielefeld: Aisthesis 2012, S. 35–49.

9 Ich zitiere hier den Titel des vorliegenden Bandes.

10 Vgl. Johann Heinrich Meyer: *Ueber Etrurische Monumente*. Erster Brief: Reste plastischer Kunst (P I.1, S. 66–89).

pelle¹¹ und Giulio Romanos Wandbilder im manieristischen Palazzo del Te von Mantua¹² bis hin zu Druckgraphiken, die mit der neuen Reproduktionstechnik des Holzstichs geschaffen wurden.¹³ Offenkundig misstraute Goethe dem naheliegenden Gedanken, den Leser über den Verweis auf einschlägige Meisterwerke anzuleiten. Das führt nicht zuletzt die Erzählung *Der Sammler und die Seinigen* vor Augen, wenn in der kunsttheoretischen Debatte zwischen dem Sammler und seinem Gast zwar klassische Werke wie die Niobiden, der Laokoon oder der Farnesische Stier angeführt werden,¹⁴ diese Beispiele aber nicht zu einer Klärung der Streitfrage beizutragen vermögen. Ob das Schöne oder das Charakteristische als letztes Ziel der Kunst zu gelten hat, lässt sich nicht durch den Rückgriff auf ein einziges Werk entscheiden.

Die Verschiedenheit und Vielfalt der als Beispiele herangezogenen Kunstwerke verdient aus zwei Gründen Interesse. Zum einen ist mit ihr die Fixierung auf wenige Meisterwerke überwunden, die klassizistischen Theorieentwürfen sonst oftmals eigen ist. Zum anderen aber können insbesondere die überraschenden, nicht kanonischen Beispiele darauf aufmerksam machen, dass Goethes kunsttheoretische Grundfrage nach dem Verhältnis von Natur und Kunst eng mit einem bildtheoretischen Problem verknüpft ist. Mit diesen Beispielen wird nicht nur die Abgrenzung der Kunst von der Natur dringlich, sondern auch die Frage, wie Bilder ihren potenziellen Illusionseffekt und das Bildbewusstsein ihrer Betrachter zueinander ins Verhältnis setzen. Zwei exemplarische ungewöhnliche Bilder in den *Propyläen* seien daher im Folgenden etwas genauer betrachtet, um den bildtheoretischen Implikationen von Goethes kunsttheoretischem Programm nachzugehen.

II. GEMALTE ZUSCHAUER

Zu den Werken, die keineswegs als klassisch gelten können und dennoch in den *Propyläen* anerkennend gewürdigt werden, zählt ein Bühnenbild, das den Anlass zu dem Dialog *Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* gibt. Der Unterhaltung ist eine knappe Beschreibung dieser Kulisse vorangestellt, die sogleich jenen Aspekt hervorhebt, an dem sich der Streit zwischen den beiden Gesprächspartnern entzündet:

11 Vgl. Johann Heinrich Meyer: Masaccio (P III.1, S. 3–52).

12 Vgl. Johann Heinrich Meyer: Mantua im Jahre 1795 (P III.2, S. 3–66).

13 Vgl. Johann Heinrich Meyer: Über den Hochschnitt (P I.2, S. 164–174).

14 Johann Wolfgang Goethe: *Der Sammler und die Seinigen* (P II.2, S. 71; vgl. MA 6.2, S. 100–103).

Auf einem deutschen Theater ward ein ovales, gewissermaßen amphitheatralisches Gebäude vorgestellt, in dessen Logen viele Zuschauer gemahlt sind, als wenn sie an dem, was unten vorgeht, Theil nähmen. Manche wirkliche Zuschauer im Parterre und in den Logen waren damit unzufrieden, und wollten übel nehmen, daß man ihnen so etwas unwahres und unwahrscheinliches aufzubinden gedächte.¹⁵

Aus Goethes Briefen von seiner Reise in die Schweiz im Jahre 1797 lässt sich erschließen, welcher Theaterbesuch ihm den Anstoß zu dem kurzen Dialog gegeben hatte. In einem Brief an Schiller vom 14. August 1797 berichtet Goethe von einer Opernaufführung in Frankfurt am Main, der er am Vorabend beigewohnt habe. Während die Oper selbst, Antonio Salieris »Dramma eroicomico« *Palmira. Regina di Persia* (1795), kaum Erwähnung findet, schildert Goethe ausführlich die Gestaltung der Bühnenbilder durch den Mailänder Theatermaler Giorgio Fuentès.¹⁶ An den sechs verschiedenen Kulissen, die Goethe im Verlauf der Oper gesehen haben will, lobt er vor allem, wie Fuentès im Wissen um die besonderen Rahmenbedingungen der Bühne in einigen Fällen gezielt vom architektonischen Formenkanon abgewichen sei, den der Maler aber offenkundig ausnahmslos beherrsche. Man sehe den Bühnenbildern an, »daß der Meister alle Moien der ernsthaften Baukunst kennt, selbst da, wo er baut wie man nicht bauen soll und würde, behält doch alles den Schein der Möglichkeit bei und alle seine Konstruktionen gründen sich auf den Begriff dessen was im wirklichen gefordert wird [...]«.¹⁷ Fuentès erweise sich aber nicht nur als geschickter Bühnenarchitekt, sondern zugleich als meisterlicher Maler, der die Regeln seines Faches – etwa die perspektivische Verkürzung und die sogenannte »Haltung«, d. h. die malerischen Mittel zur räumlichen und plastischen Darstellung – zu beherzigen wisse. Nur kurz erwähnt Goethe die »gemalte[n] Zuschauer«,¹⁸ die schließlich am Beginn des späteren Dialogs *Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit* stehen sollten. Von den sechs Bühnenbildern hat er allein einem eine ausführlichere Beschreibung gewidmet, die zusammen mit dem Brief an Schiller in den Bericht *Aus einer Reise*

15 Johann Wolfgang Goethe: *Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* (P I.1, S. 55; vgl. MA 4.2, S. 89f.).

16 Zu Fuentès vgl. Marialuisa Angiolillo: »Fuentes, Giorgio«. In: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. München: de Gruyter 2005, Bd. 46, S. 119; zu seinem Wirken in Frankfurt vgl. Wilhelm Pfeiffer-Belli: Giorgio Fuentès. Ein Frankfurter Theatermaler des 18. Jahrhunderts. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1926, S. 328–337.

17 Goethe an Schiller, 14.8.1797 (MA 8.1, S. 389f.); vgl. Johann Wolfgang Goethe: *Aus einer Reise in die Schweiz* (MA 4.2, S. 622).

18 MA 8.1, S. 390.

in die Schweiz Eingang gefunden hat.¹⁹ Aus einer späteren Reproduktionsgraphik von Anton Radl (Abb. 13) ist uns eine weitere Szenerie bekannt.²⁰ Die ungewöhnliche Kulisse mit den Zuschauern im Bild lässt sich hingegen weder aus Goethes Berichten noch aus bildlichen Zeugnissen rekonstruieren, so dass in den Kommentaren der Werkausgaben zuletzt vermutet wurde, dass Goethe »das Bildbeispiel frei erfunden«²¹ habe.

Doch sieht schon das Libretto von Giovanni De Gamerra für den zehnten Auftritt der Oper ein Bühnenbild vor, in das auch Zuschauer integriert sind. In den Regieanweisungen heißt es:

Ein prächtiger Salon im Erdgeschoß von ovaler Figur. Im Hintergrunde ein Triumphbogen, welcher die Aussicht auf einen großen Platz frey läßt, auf welchen [sic] viel Volk stehet. In der Höhe des Salons eine Gallerie voll Zuschauer, von der bunte Tapeten herabhängen. Die Wölbung des Salons ist Azur mit goldnen Sternen übersät, welches die Konstellationen und Planeten vorstellt. Rechts ein Thron.²²

Die Übereinstimmungen zwischen diesen Bühnenanweisungen und Goethes knappen Bemerkungen zu Beginn seines Dialogs lassen keinen Zweifel daran, dass er bei seinem Frankfurter Aufenthalt tatsächlich das ungewöhnliche Bühnenbild hatte sehen können. Die mit malerischen Mitteln fingierten Zuschauer auf der Galerie, die in den Anweisungen zum Bühnenbild lediglich beiläufig erwähnt werden, hatten in Frankfurt Goethes Interesse geweckt. Dass ausgerechnet dieses Detail den Ausgangspunkt zu einem Gespräch über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit, über Fingieren und Fiktionalität, bieten konnte, drängt sich jedoch keineswegs auf. Die Zuschauer, die dem Geschehen im königli-

19 Vgl. Goethe: Aus einer Reise in die Schweiz (MA 4.2, S. 621–625). Ein weiteres Bühnenbild zu einer Gartenszene erwähnt Goethe mit wenigen Worten in einem Brief an den Herzog Carl August vom 15. August 1797 (WA IV, 12, S. 235).

20 Vgl. Anton Radl (1774–1852). Maler und Kupferstecher. Ausstellungskatalog, Museum Giersch, Frankfurt am Main. Hg. von Alexander Bastek. Petersberg: Imhof 2008, S. 133, Nr. 59; sowie Claudia-Alexandra Schwaighofer: Anton Radl – Arbeitsbedingungen und Aufgabenfelder eines Kupferstechers in Frankfurt am Main um 1800. In: Ebd., S. 87–101, bes. S. 96.

21 Vgl. zum Beispiel die Kommentare von Klaus H. Kiefer (MA 4.2, S. 990) und Harald Steinhagen (Johann Wolfgang Goethe: Schriften zur Kunst und Literatur. Hg. von Harald Steinhagen. Stuttgart: Reclam 1999, S. 358).

22 [Giovanni De Gamerra und Antonio Salieri]: Palmira, Regina Di Persia. Drame Eroicomico, da rappresentarsi nel Teatro Elettorale di Sassonia/Palmira, Königin von Persien. Ein heroisch komisches Drama für das Kurfürstliche Theater. Dresden: [o.V.] 1797, S. 61.

chen Saal von den Galerien aus folgen sollen, fügen sich durchaus sinnvoll in die Bühnenhandlung ein, vermehren sie doch die Zahl des königlichen Gefolges, das den Schwüren der Prinzen Alderan, Orontes und Alzindor beiwohnt. Warum die Darstellung dieses Teils des Gefolges als »etwas unwahres und unwahrscheinliches«²³ gelten soll, erschließt sich nicht ohne weiteres.

Wenn die malerisch fingierten Zuschauer problematisch anmuten, so nicht, weil es unplausibel wäre, sich die Szene mit einem umfangreichen Hofstaat vorzustellen. Vielmehr muss der Kern des Problems in der allzu großen Verwandtschaft von gemalten und realen Zuschauern liegen. Die auf den Galerien dargestellten Beobachter der Szene scheinen zunächst jene Verschmelzung von Bühne und Zuschauern zu befördern, die auch dadurch angestrebt wird, dass das Bühnenbild perspektivisch auf den wirklichen Zuschauer ausgerichtet ist. Wenn auf der Bühne Zuschauer in Logen erscheinen, kann sich das wirkliche Publikum eingeladen fühlen, sich als Teil der höfischen Gesellschaft zu verstehen. Und dennoch scheint die Wiederholung der Zuschauer im Bühnenbild Unbehagen statt Identifikation ausgelöst zu haben. Mit den Beobachtern auf der Galerie begegnete der Zuschauer im Theater gleichsam einem Spiegelbild, das ihm seinen eigenen Status als distanzierter Betrachter ins Bewusstsein rief. Die Illusion einer unmittelbaren Teilhabe am Geschehen, die zunächst teils durch die Inszenierung auf der Bühne, teils durch das Begehren des Zuschauers herbeigeführt werden konnte, wird damit unvermeidlich durchbrochen. Der zuvor unbeobachtete Zuschauer wird selbst zum potentiellen Objekt der Beobachtung, und die Bühnenhandlung durchbricht zumindest durch Gegenblicke die »vierte Wand« zum Zuschauerraum, statt in selbstvergessener Absorption (Michael Fried)²⁴ zu verharren. Die im Bild fingierten Zuschauer markieren daher jenes Detail, das die Vergegenwärtigung des Bühnengeschehens in eine Reflexion über das Verhältnis von Bühnenhandlung und Zuschauer umschlagen lässt, wird doch das dramatische Geschehen ostentativ als gezeigtes vorgezeigt.

Mit diesem reflexiven Moment dürfte zugleich der Aspekt erfasst sein, den Goethe für besonders bedenkenswert hielt. Mit den Zuschauern auf der Galerie hatte keineswegs ein unwahrscheinliches oder gar widernatürliches Motiv Eingang in das Bühnenbild gefunden. Die gemalten Beobachter gaben dem Theaterbesucher vielmehr einen Anstoß, sich aus seiner Versenkung in die Gegenwart

23 Goethe: Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke (P I.1, S. 55; vgl. MA 4.2, S. 90).

24 Vgl. Michael Fried: Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot. Chicago: University of Chicago Press 1980, S. 7–70.

der Dramenhandlung zu lösen und deren Darbietung auf der Bühne zu reflektieren. Die Oper konnte auf diese Weise in ihrer Differenz zur Wirklichkeit erfahren werden, mithin als »eine kleine Welt für sich [...], in der alles nach gewissen Gesetzen vorgeht, die nach ihren eignen Gesetzen beurtheilt, nach ihren eignen Eigenschafften gefühlt seyn will«,²⁵ wie es im Dialog *Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit* heißt. Die Kritik am klassischen Topos von den Trauben des Zeuxis, die der sogenannte Anwalt im weiteren Verlauf des Gesprächs vorbringt, spitzt diesen Gedanken weiter zu und bezieht ihn nochmals explizit auf eine bildliche Darstellung: Eine vollkommene Täuschung, die den dargestellten Gegenstand als die Sache selbst erscheinen lässt, verfehlt die eigentliche Bestimmung des Kunstwerks. Sie richtet sich nur an »ungebildete Liebhaber«, die – einem Affen gleich – »verlangen, daß ein Kunstwerk natürlich sey, um es nur auch auf eine natürliche, oft rohe und gemeine Weise genießen«²⁶ zu können. Gegen die bildlich vermittelte Illusion, die den Betrachter vergessen lässt, dass er vor einem Bild steht, setzt Goethe mit dem Beispiel der gemalten Zuschauer eine Reflexion, die das Bildbewusstsein des Betrachters zu wecken und zu stärken vermag.

III. EIN BILDNIS ALS TROMPE-L'ŒIL

In seine Erzählung *Der Sammler und die Seinigen* fügte Goethe die Beschreibung eines Bildes ein, das ebenfalls auf die skizzierte Spannung zwischen Illusionswirkung und Bildbewusstsein aufmerksam machen kann.²⁷ Auch dieses Bild lässt sich nicht am Regelwerk des Klassizismus messen. Und wie im Fall der gemalten Zuschauer im Bühnenbild von Fuentes liegt auch hier zunächst die Vermutung nahe, dass das geschilderte Bild allein der Phantasie des Erzählers entsprungen ist:

In dem obern Zimmer, wo die besten Portraite hängen und welches eigentlich das letzte in der Reihe der Zimmer ist, haben Sie vielleicht eine Thüre bemerkt, die noch weiter

25 Goethe: *Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* (P I.1, S. 60; vgl. MA 4.2, S. 92).

26 P I.1, S. 63; vgl. MA 4.2, S. 94.

27 Das Folgende knüpft an Überlegungen an, die ich bei anderer Gelegenheit kurz skizziert habe; vgl. Johannes Grave: Erstarrung im Bild oder verlebendigende »Erinnerungs-Erbauung«? Goethe und das Bild im Interieur. In: *Die Sachen der Aufklärung. Beiträge zur DGEJ-Jahrestagung 2010 in Halle a. d. Saale*. Hg. von Frauke Berndt und Daniel Fulda. Hamburg: Meiner 2012, S. 402–412, bes. S. 404f.

zu führen scheint, allein sie ist blind, und wenn man sie sonst eröffnete, zeigte sich ein mehr überraschender als erfreulicher Gegenstand. Mein Vater trat mit meiner Mutter am Arme gleichsam heraus und erschreckte durch die Wirklichkeit, welche theils durch die Umstände, theils durch die Kunst hervorgebracht war; Er war abgebildet, wie er, gewöhnlich gekleidet, von einem Gastmahl, aus einer Gesellschaft, nach Hause kam. Das Bild ward an dem Orte, zu dem Orte, mit aller Sorgfalt gemahlt, die Figuren aus einem gewissen Standpuncte genau perspectivisch gehalten und die Kleidungen, mit der größten Sorgfalt, zum entschiedensten Effecte gebracht. Damit das Licht von der Seite gehörig einfiele, ward ein Fenster verrückt und alles so gestellt, daß die Täuschung vollkommen werden mußte.²⁸

Zweifelsohne sollte das ungewöhnliche Bild einen Höhepunkt der Kunstsammlung bilden, deren Anfänge auf den Großvater des Erzählers zurückgehen. Die Gäste des Hauses sollten offenbar zunächst eine Reihe hochwertiger Gemälde und Kunstwerke sehen, bevor sie dann, hinter der Tür einen weiteren Saal vermutend, durch die perfekte Illusionsmalerei überrascht wurden.

Ein vergleichbares Bild hatte im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum für einiges Aufsehen gesorgt.²⁹ Der Kasseler Hofmaler Johann Heinrich Tischbein d. Ä. hatte 1774 ein großformatiges Gemälde geschaffen, das ihn selbst mit seinen beiden Töchtern im Interieur seiner Wohnung zeigte. Das Gemälde mit seinen lebensgroßen Figuren fand in Tischbeins Haus selbst Platz und lud daher zu einem direkten Vergleich mit der realen Situation ein. Das großformatige Original gilt seit langem als verschollen,³⁰ doch befindet sich im Niedersächsischen Landesmuseum Hannover eine verkleinerte Version des Bildes (Abb. 14).³¹ Was zunächst wie ein gewöhnliches Selbstbildnis anmutet,

28 Goethe: Der Sammler und die Seinigen (P I.1, S. 38f.; vgl. MA 6.2, S. 83).

29 Den Hinweis auf dieses mögliche Vorbild für Goethes Bildbeschreibung entnehme ich Carrie Asmans Kommentar zu ihrer Ausgabe der Sammler-Erzählung (Johann Wolfgang Goethe: Der Sammler und die Seinigen. Hg. von Carrie Asman. Dresden: Verlag der Kunst 1997, S. 182). Asman hat ihre beiläufig geäußerte Idee selbst nicht weiterverfolgt.

30 Vgl. Johann Heinrich Tischbein d. Ä. 1722–1789. Ausstellungskatalog. Hg. von Marianne Heinz und Erich Herzog. Kassel: Staatl. Kunstsammlungen 1989, S. 164; und Anna-Charlotte Flohr: Johann Heinrich Tischbein d. Ä. (1722–1789) als Porträtmaler, mit einem kritischen Werkverzeichnis. München: tuduv 1997, S. 116 und S. 246.

31 Vgl. Angelica Dülberg: Die deutschen, französischen und englischen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts sowie die spanischen und dänischen Bilder. Kritischer Katalog mit Abbildungen aller Werke. Hannover: Niedersächsisches Landesmuseum 1990, S. 91f.; Heinz/Herzog: Johann Heinrich Tischbein d. Ä. (Anm. 30), bes. S. 115 und S. 164f.; Flohr: Johann Heinrich Tischbein

das den Künstler in seinem familiären, häuslichen Umfeld zeigt, erweist sich bei genauerem Hinsehen als kunstvoll arrangierte Darstellung. Die Wahl des Raum-ausschnitts sichert dem Bild mit dem großen Fenster eine natürliche Lichtquelle, die es erlaubt, den Künstler und seine beiden Töchter durch die Beleuchtung hervortreten zu lassen. Die Rückwand des atelierartigen Raumes bietet indes Gelegenheit, mit zwei Köpfen aus der Laokoon-Gruppe künstlerische Reminiszenzen aufzurufen und mit Bildnissen der beiden verstorbenen Frauen Tischbeins das familiäre Gedenken in das Bild zu integrieren. Der Künstler selbst steht an seiner Staffelei vor einer Leinwand, die außer einer Grundierung noch keine Spuren von Malerei zeigt. Der Schluss liegt nahe, dass er eine jener Kompositionen zu malen beabsichtigt, deren Entwürfe die ältere Tochter in ihren Händen hält. Während das Hannoveraner Gemälde an dieser Stelle eine Porträtzeichnung aufweist, soll das großformatige Originalbild zeitgenössischen Berichten zufolge genau jene Familienszene gezeigt haben, die auf dem Gemälde selbst dargestellt ist: Die Tochter, so heißt es in der von Joseph-Friedrich Engelschall verfassten Tischbein-Biographie von 1797, halte »in der linken auf dem Tische ruhenden Hand eine Zeichnung mit Röthel, und in der rechten eine andere, welche in schwarzer Kreide auf blauem Papier die Skizze dieses Familiengemäldes darstellt, und folgende Unterschrift hat: Erster Entwurf meines Familiengemäldes, und von mir ausgeführet 1774.«³² Tischbein hat auf diese Weise in das lebensgroße Familienbildnis, das eine Verdopplung des realen Interieurs bot, gleichsam eine *mise-en-abyss*-Figur eingefügt, indem das gesamte Bild – zumindest in Form einer Vorzeichnung – nochmals in einem kleinen Detailmotiv wiederholt wird. Setzte das Gemälde in seiner Gesamtwirkung auf einen überraschenden Täuschungseffekt, so konnte dieses Detail eine Reflexion über das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit anstoßen, die den Illusionseffekt ausbalancierte.

Doch die zeitgenössischen Betrachter blieben ganz im Bann der täuschenden Wirkung. In der *Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste* er-

d. Ä. (Anm. 30), S. 116–118 und S. 246; sowie Wolfgang Kemp: »La famille Tischbein«. In: 3 x Tischbein und die europäische Malerei um 1800. Ausstellungskatalog. Hg. von Marianne Heinz. München: Hirmer 2005, S. 10–19, bes. S. 14–16. – Ebenfalls für sein Kasseler Wohnhaus schuf Tischbein in den 1780er Jahren ein weiteres großformatiges illusionistisches Familienporträt, das zu den Kriegsverlusten der Berliner Nationalgalerie zählt; vgl. dazu Heinz/Herzog: Johann Heinrich Tischbein d. Ä. (Anm. 30), S. 115f., und Flohr: Johann Heinrich Tischbein d. Ä. (Anm. 30), bes. S. 131–135 u. S. 266f.

32 Josef Friedrich Engelschall: Johann Heinrich Tischbein d. Ä., ehemaliger Fürstlich-Hessischer Rath und Hofmaler, als Mensch und Künstler dargestellt. Nürnberg: Raspesche Buch- und Kunsthandlung 1797, S. 122.

schien im Jahr 1778 ein Bericht, der allein dem Familienbildnis gewidmet war und es auf wahrhaft erschöpfende Weise in allen Details zu beschreiben versuchte.³³ Spätestens mit diesem Aufsatz war dem Gemälde auch weit über Kassel hinaus die Aufmerksamkeit der Kunstliebhaber sicher. Der anonyme Korrespondent lässt seine Ausführungen in ein Lob der einzigartigen Illusionswirkung des Bildes münden und verwendet dabei Begriffe, die auch in der Bildbeschreibung von Goethes Sammler-Erzählung nochmals wichtig werden sollten:

Die Auswahl der charakteristischen Umstände, mit welchen die Figuren aufgestellt sind, die sich alle auf das wirkliche häusliche Leben beziehen, würden [sic] schon an und für sich Wahrheit in hohem Grade hervor bringen; aber so ist alles angewendet, was genaue Beobachtung der Perspectiv mit Licht und Schatten, die sorgfältigste Auswahl der Farben, deren eine der andern hilft, und die beste Anordnung zur Täuschung beytragen kann. Die Täuschung geht aber auch bis zum Zaubern. Jemand, der ohne voraus unterrichtet zu seyn, eingeführt wird, wird glauben, ein wirklich Zimmer vor sich zu sehen, wird sich dem Herrn Rath nähern und mit ihm sprechen wollen. Die Gruppe des Vaters mit den beyden Töchtern wird durch das seitwärts gemalte Fenster herrlich erleuchtet. Man glaubt alles wirklich vor sich zu sehen; einen wirklichen Mahagonyschrank und Tisch, von welchen man den Tisch angreifen und wegrücken will; ein wirkliches Fenster; denn man wird so gar Blasen im Glase gewahr, und an den äußern Fensterpfählen einen behauenen Stein. Insonderheit täuscht der Stuhl, der den Vorgrund macht, wenig vom Fenster erleuchtet wird, und ganz im Schatten stehet.³⁴

Tischbeins Biograph Engelschall griff 1797 auf den Aufsatz in der *Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste* zurück, als er das Bild für seinen Werkkatalog ausführlich beschreiben wollte. Engelschall redigierte die ihm vorliegende Schilderung und fügte an einigen Stellen erläuternde Bemerkungen hinzu. Das zitierte Lob der malerischen Täuschung ergänzte er um eine Parenthese, die bezeichnenderweise nochmals an den Topos von den Trauben des Zeuxis anknüpft:

[...] alle diese Umstände vereinigen sich, eine Wirkung hervorzubringen, die an die gemalten Trauben des Zeuxis erinnert; nur mit dem Unterschiede, daß es hier nicht Vögel,

33 [Anonym]: Nachricht von einem Familiengemälde vom Herrn Tischbein in Cassel. Schreiben an einen Freund. In: *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste* 22 (1778), S. 166–171.

34 [Anonym]: Nachricht von einem Familiengemälde (Anm. 33), S. 170f.

sondern Menschen, selbst gebildete Menschen, sind, welche durch den unvermutheten Anblick dieses Gemäldes irre geführt werden könnten.³⁵

Das Familienbildnis des Kasseler Hofmalers erschien den Zeitgenossen mithin als Meisterwerk der Illusionsmalerei. Es waren nicht mehr nur Tiere oder ungebildete Betrachter, die durch das Gemälde getäuscht werden konnten, sondern selbst kultivierte und geübte Kunstliebhaber erlagen dessen suggestiver Wirkung.

Goethe dürfte das ungewöhnliche Bild Tischbeins am ehesten aus einer der zitierten Beschreibungen gekannt haben. Ob er bei seinen Aufenthalten in Kassel (1779, 1783 und 1792) die Möglichkeit suchte, das Bild vor Ort im Original zu sehen, ist nicht bekannt. Generell zeigte Goethe nur wenig Interesse an Johann Heinrich Tischbein d. Ä., dessen Kunst noch stark einem höfischen, an Frankreich geschulten Geschmack verpflichtet war.³⁶ Doch schon die prominente Rolle, die einem seitlichen Fenster sowohl in Tischbeins Gemälde als auch in der Bildbeschreibung der *Sammler*-Erzählung zukommt, lässt vermuten, dass Goethe an den Kasseler Hofmaler gedacht hat, als er über die Idee schrieb, ein Bildnis als lebensgroßes Trompe-l'œil-Gemälde auszuführen. Auch der Gedanke, ein solches, außergewöhnlich aufwendiges und großes Bild in ein bürgerliches Interieur zu integrieren, könnte durch Tischbeins Werk angeregt worden sein. Ganz in diesem Sinne weist die Beschreibung des Bildes in Goethes *Sammler* signifikante Parallelen zur Bildrezension in der *Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste* auf: In beiden Fällen wird u.a. die peinlich genaue Beachtung perspektivischer Regeln erwähnt. Wo der anonyme Rezensent davon spricht, das gemalte Interieur mute wie »ein wirklich Zimmer« an, betont Goethes Text die erschreckende »Wirklichkeit«. Und beide Bildbeschreibungen heben nachdrücklich die vollkommene »Täuschung« hervor.

Wie Goethe über einen derartig forcierten Illusionismus dachte, zeigt sich im Fortgang des Berichts, der in der Erzählung *Der Sammler und die Seinigen* gegeben wird. Das Bild, das die Zeitlichkeit und Sterblichkeit der Dargestellten

³⁵ Engelschall: Johann Heinrich Tischbein d. Ä. (Anm. 32), S. 123f.

³⁶ Das Desinteresse der Weimarer am Kasseler Tischbein artikuliert sich bereits in einem Brief Johann Heinrich Mercks an Anna Amalia von Sachsen Weimar-Eisenach vom 15. März 1782 (Johann Heinrich Merck: Briefe. Hg. von Herbert Kraft. Frankfurt am Main: Insel 1968, S. 334); vgl. auch die knappe Erwähnung im Aufsatz *Neu deutsche religios-patriotische Kunst* (MA 11.2, S. 320); ferner Helmut Börsch-Supan: Goethes Kenntnis von der Kunst der Goethezeit. In: Goethe und die Kunst. Ausstellungskatalog. Hg. von Sabine Schulze. Ostfildern: Hatje Cantz 1994, S. 269–277, bes. S. 271; sowie Hermann Mildener: [Art.] Tischbein, Johann Heinrich d. Ä. In: Goethe-Handbuch. Supplemente, Bd. 3: Kunst. Hg. von Andreas Beyer und Ernst Osterkamp. Stuttgart: Metzler 2011, S. 590–593.

aufzuheben schien, wird selbst von einer Vergänglichkeit anderer Art erfasst. Was auf der Ebene des Dargestellten zunächst geglückt war, scheitert schließlich an den Darstellungsmitteln:

Leider hat aber ein Kunstwerk, das sich der Wirklichkeit möglichst näherte, auch gar bald die Schicksale des Wirklichen erfahren. Der Blendrahm mit der Leinwand war in die Thürbekleidung befestigt und so den Einflüssen einer feuchten Mauer ausgesetzt, die um so heftiger wirkten als die verschlossene Thüre alle Luft abhielt, und so fand man nach einem strengen Winter, in welchem das Zimmer nicht eröffnet worden war, Vater und Mutter völlig zerstört, worüber wir uns um so mehr betrübten, als wir sie schon vorher durch den Tod verloren hatten.³⁷

Ungeachtet des Verfalls, den das Bild erleidet, wirkt dessen täuschende Wirkung dennoch weiterhin nach, wie sich nicht zuletzt an vermeintlich marginalen sprachlichen Details zeigt. Denn der Sammler, der hier Einblicke in die Geschichte seiner Familie gibt, spricht nicht von einem verdorbenen Gemälde, sondern berichtet, »Vater und Mutter« seien »völlig zerstört« aufgefunden worden. Noch immer wird also das Dargestellte für die Sache selbst gehalten und fehlt es an Bildbewusstsein. Doch hat mit dem Schimmel, der sich von der feuchten Mauer offenkundig auf die Leinwand übertragen hat, letztlich die lange verdrängte Materialität des Darstellungsmittels eine gewaltsame Aufhebung der Illusion zu Folge.

Wenn sich mit dieser Wendung eine implizite Kritik an illusionistischen Bildnissen andeutet, so dürfte sich Goethe vor allem an der damit einhergehenden Grenzverwischung zwischen Bild und Wirklichkeit gestört haben. Hatten im Bühnenbild von Giorgio Fuentes die gemalten Zuschauer einen Anstoß gegeben, um die Illusionswirkung der Kulisse zu durchbrechen und das Verhältnis von Betrachter und Dramenhandlung zu reflektieren, so fehlt in diesem Fall jeglicher Anlass, sich die Artifizialität und Bildlichkeit dessen, was dem Betrachter vor Augen steht, bewusst zu machen.

IV. GOETHE'S KRITISCHER BLICK AUF DIE TRAUBEN DES ZEUXIS

Während Johann Friedrich Engelschall 1797 sein Lob von Tischbeins außergewöhnlichem Familienbildnis noch darin hatte gipfeln lassen, dass er in dem Gemälde das alte Künstlerlob von den Trauben des Zeuxis überboten sah, gilt

³⁷ Goethe: Der Sammler und die Seinigen (P I.1, S. 39; vgl. MA 6.2, S. 83).

Goethe ein solcher Illusionismus als zutiefst fragwürdig. Seines Erachtens verkehrt sich die vermeintliche Leistung des Malers in eine Niederlage der Kunst, da sie dazu beiträgt, »Natur und Kunst zu confundiren, Natur und Kunst völlig zu amalgamiren«.³⁸ Wenn Goethe in den vergleichsweise wenigen theoretischen Äußerungen, die er in seine Beiträge für die *Propyläen* eingeflochten hat, auf der Differenz zwischen Natur und Kunst beharrt, so ist immer auch eine zweite, verwandte Differenz, der Unterschied zwischen bildlich Dargestelltem und außerbildlicher Wirklichkeit mitgedacht. Über die beiden hier vorgestellten Beispiele hinaus lässt sich verfolgen, wie Goethe in den späten 1790er Jahren seine Abgrenzung von Natur und Kunst vor allem an Gemälden, Skulpturen und Bühnendekorationen, mithin an Bildern, entwickelt. Angesichts bildlicher Repräsentationen war ihm eine Kritik aller bloß suggestiven und täuschenden Darstellungsformen, die die Differenz zur Sache selbst verschleierten, zunehmend dringlich erschienen.

Indem Goethe die problematischen Implikationen eines bildlichen Illusionismus zum Anlass nimmt, um die Differenz zwischen Kunst und Natur zu schärfen und deren grundlegende Bedeutung herauszustellen, gewinnt er ein wichtiges Argument im ästhetischen Diskurs, verengt aber zugleich das bildtheoretische Problem. Dass ein Verkennen der bildlichen Vermittlung nicht nur den Eigengesetzlichkeiten der Kunst zuwiderläuft, sondern auch auf die Wahrnehmung und Gestaltung der Wirklichkeit ausgreifen kann, deutet sich nur verhalten in der Sammler-Erzählung an – wenn eigens ein Fenster versetzt wird, um die täuschende Wirkung eines Bildes zu erhöhen –, ohne in allen Konsequenzen entfaltet zu werden. Erst die *Wahlverwandtschaften* werden unter ganz anderen Voraussetzungen eine Gelegenheit bieten, um aufzuzeigen, wie die täuschende Lebendigkeit von Bildern zu einer Erstarrung und Mortifikation des Lebens führen kann.³⁹

38 Goethe: Diderots Versuch über die Mahlerey (P I.2, S. 10; vgl. MA 7, S. 523).

39 Vgl. David E. Wellbery: Die Wahlverwandtschaften (1809). Desorganisation symbolischer Ordnungen. In: Goethes Erzählwerk. Interpretationen. Hg. von Paul Michael Lützeler und James E. McLeod. Stuttgart: Reclam 1985, S. 291–318; Fritz Breithaupt: Jenseits der Bilder. Goethes Politik der Wahrnehmung. Freiburg/Br.: Rombach 2000; Claudia Öhlschlager: »Kunstgriffe« oder Poiesis der Mortifikation. Zur Aporie des erfüllten Augenblicks in Goethes »Wahlverwandtschaften«. In: Erzählen und Wissen. Paradigmen und Aporien ihrer Inszenierung in Goethes »Wahlverwandtschaften«. Hg. von Gabriele Brandstetter. Freiburg/Br.: Rombach 2003, S. 187–203; Barbara Naumann: Bilderdämmerung. Bildkritik im Roman. Basel: Schwabe 2012.

Vielstimmigkeit im Kontext

GOETHE'S ›KLEINER KUNSTROMAN‹ *Der Sammler und die Seinigen*
IN ENTSTEHUNGSGESCHICHTLICHER UND GATTUNGSTHEORETISCHER
PERSPEKTIVE

Gegen Ende seiner ganz auf die klassische Kunst ausgerichteten *Einleitung* in die *Propyläen* thematisiert Goethe auch die eigene Schreibgegenwart: Im Jahr 1798, einer »Zeit der Zerstreung und des Verlustes«, beschwört er elegisch »eine grosse Veränderung«, »welche für die Kunst, im Ganzen sowohl, als im Besonderen, wichtige Folgen haben wird.«¹ Worauf er damit anspielt, geht aus der anschließenden Erläuterung hervor: »Man hat vielleicht jetzo mehr Ursache als jemals, Italien als einen grossen Kunstkörper zu betrachten, wie er vor kurzem noch bestand. Ist es möglich davon eine Übersicht zu geben, so wird sich alsdann erst zeigen, was die Welt in diesem Augenblicke verliert, da so viele Theile von diesem grossen und alten Ganzen abgerissen werden.«² Den historischen Hintergrund dieser Äußerung bilden die Koalitionskriege und der daran anschließende systematische ›Kunstraub‹ mit dem Ziel einer integralen Aufstellung aller gestohlenen Werke im Sinne eines »neuen Kunstkörpers«³ im Pariser Louvre.⁴ In seiner Anzeige (1799) der *Propyläen* aus Cottas *Allgemeiner Zeitung* bestätigt

1 P I.1, S. XXXVII; vgl. MA 6.2, S. 26.

2 P I.1, S. XXXVIff.; vgl. MA 6.2, S. 26.

3 P I.1, S. XXXVII; vgl. MA 6.2, S. 26.

4 Vgl. dazu u.a. Werner Telesko: Napoleon Bonaparte. Der »moderne Held« und die bildende Kunst 1799–1815. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1998, S. 17–23; Bénédicte Savoy: Patrimoine annexé. Les biens culturels saisis par la France en Allemagne autour de 1800. 2 Bde. Paris: Éd. de la Maison des Sciences de l'Homme 2003; dt. Übersetzung des 2. Bandes unter dem Titel: Kunstraub. Napoleons Konfiszierungen in Deutschland und die europäischen Folgen. Mit einem Katalog der Kunstwerke aus deutschen Sammlungen im Musée Napoléon. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2011, S. 197ff.; L'Empire des musées. Napoléon, les arts et les lettres. Hg. von Jean-Claude Bonnet. Paris: Belin 2004; Les antiques du Musée Napoléon. Ed. illustr. et comm. des vol. V et VI de l'inventaire du Louvre de 1810. Hg. von Jean Luc Martinez. Paris: Ed. de la Réunion des Musées Nationaux 2004; Die Konsequenzen für die deutschsprachige ästhetische Diskussion beleuchtet Ingrid Oesterle: Der »neue Kunstkörper« in Paris und der »Untergang Italiens«. Goethe und seine deutschen Zeitgenossen bedenken die »grosse Veränderung« für die Kunst um 1800 durch den »Kunstraub«. In: Poesie als Auftrag. Festschrift für Alexander von Bormann. Hg. von Dagmar Ottmann und Markus Symmank. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 55–70.

Goethe, dass seine Zeitschrift »ausser manchen Darstellungen, auch Maximen, Meinungen und Urtheile enthalten soll«; angesichts der kriegerischen Verwicklungen »am Ende des Jahrhunderts«, an dem »der alles bewegende Genius seine zerstörende Lust besonders auch an Kunst und KunstVerhältnissen ausgeübt« habe⁵ – in einer Variante ist ausdrücklich von der »Umstürzung Italiens« die Rede⁶ –, angesichts dieser zerstörerischen Zeitläufte betont er im Sinne einer konservierenden Ästhetik⁷ mit normativem Anspruch: »Wir wünschen, daß die Theile, die wir gerettet haben, da wir das Ganze aufgeben mußten, in diesen Zeiten der allgemeinen Auflösung wieder bindend für Künstler und KunstFreunde werden mögen.«⁸ Aus diesen Worten spricht unter anderem Goethes tiefe Überzeugung von der historischen Notwendigkeit verbindlicher Normen und Richtlinien in *aestheticis*. Schon die *Einleitung* in die *Propyläen* hat ja in diesem Sinne dekretiert, dass die »Verfasser« der *Propyläen* »im Ganzen [...] immer auf einem Bekenntnisse halten« werden, »und besonders diejenigen Bedingungen, die ihnen zu Bildung eines Künstlers unerläßlich scheinen, oft genug wiederholen.«⁹

Eine weitere kunstpolitische Herausforderung gegen Ende des 18. Jahrhunderts war das in seiner modernen Ausprägung damals ganz neuartige Phänomen des Dilettantismus, dem Goethe und Schiller im Mai und Juni 1799 gemeinsam ein ausführliches – allerdings fragmentarisch gebliebenes – Schema *Über den Dilettantismus* gewidmet haben. In einem Brief an Wilhelm von Humboldt vom 26. Mai 1799 stellt Goethe unmittelbar nach seiner Ankündigung des vierten Stücks der *Propyläen* inklusive des darin enthaltenen Textes *Der Sammler und die Seinigen* für das folgende Heft in Aussicht: »Es ist nun auch eine Abhandlung auf dem Wege, über den *Dilettantismus* in allen Künsten, versteht sich den praktischen. Es soll darinn dargestellt werden sein Nutzen und Schaden fürs Subject sowohl als für die Kunst und für das Allgemeine der Gesellschaft. Die Geschichte desselben, sowohl in Deutschland als im Ausland, wollen wir nicht

5 Allgemeine Literaturzeitung (29.4.1799), S. 512–514, hier S. 512; vgl. MA 6.2, S. 131.

6 WA I, 47, S. 401.

7 Vgl. auch das Ende der *Einleitung* in die *Propyläen*, wo die »wichtige und schöne Frage« aufgeworfen wird, »was andere Nationen, besonders Deutschland und England, thun sollten, um [...] mit einem wahren, weltbürgerlichen Sinne, der vielleicht nirgends reiner als bey Künsten und Wissenschaften statt finden kann, die mannigfaltigen Kunstschatze, die bey ihnen zerstreut niedergelegt sind, allgemein brauchbar zu machen, und einen idealen Kunstkörper bilden zu helfen, der uns mit der Zeit, für das was uns der gegenwärtige Augenblick zerreißt, wo nicht einreißt, vielleicht glücklich zu entschädigen vermöchte.« (P I.1, S. XXXVIII; vgl. MA 6.2, S. 26)

8 Allgemeine Literaturzeitung (29.4.1799), S. 512; vgl. MA 6.2, S. 131.

9 P I.1, S. X; vgl. MA 6.2, S. 13.

übergehen.«¹⁰ Schon einige Monate zuvor hatte Goethe im Sinne seines normativen Kunstanspruchs unmissverständlich festgehalten: »Nichts ist dem Dilettantismus mehr entgegen als feste Grundsätze und strenge Anwendung derselben.«¹¹ Mit diesen Worten beginnt ein bereits um die Jahreswende 1798/99 skizzierter und für die *Propyläen* bestimmter, aber erst postum veröffentlichter kleiner Essayentwurf, der den einschlägigen Titel *Über strenge Urteile* trägt. Goethe räumt darin zwar ein: »Die Geschmackskritik wodurch wir genötigt werden sollen uns etwas gefallen oder mißfallen zu lassen[,] ist selten völlig stringent[,] weil Gefallen und Mißfallen selbst mächtiger bleiben als irgend ein Grundsatz.« Doch beharrt er gleichwohl auf seiner normativen Einstellung: »Grundsätze aber, aus denen man herleitet was der Künstler zu tun habe[,] führen schon mehr Gewicht bei sich, weil alsbald erprobt werden kann[,] in wie fern sie praktisch auslangend sind[,] obgleich auch bei der Anwendung manches Schwanken vorkommen möchte.«¹² Schon in diesem Zusammenhang legt Goethe freilich eine gewisse ›Liberalität‹ an den Tag, indem er zwischen unterschiedlichen Adressatenkreisen differenziert:

Möchten daher unsere Leser niemals vergessen daß wir mit Künstlern sprechen[;] dem Freund, dem Liebhaber der Künste[,] besonders dem der sammelt und bezahlt[,] wird es immer unvorschreiblich frei bleiben zu loben, zu schätzen[,] sich zuzueignen[,] was ihn persönlich am meisten behagt[;] nur verlange er nicht daß wir einstimmen sollen[,] ja er zürne nicht wenn wir ih[m] den Künstler manchmal zu rauben und auf andere Wege zu lenken vorhaben sollten.¹³

Mehr noch: Im Essayentwurf *Über strenge Urteile*, der wie kaum ein anderer Text aus seiner Feder die eigene autonomieästhetische Überzeugung dokumentiert, sagt Goethe sogar

voraus[,] daß wir auch manchmal in den Fall kommen werden[,] daß ein Liebling der Menge nicht gerade auch unser Liebling sei[,] und wollen die deshalb unvermeidlichen Vorwürfe gern über uns ergehen lassen[;] nur werden wir manchmal erinnern daß wir nur mit dem Künstler sprechen und diesem Anlaß geben möchten[,] das bestmögliche sich selbst und andern zur Freude hervorzubringen.¹⁴

10 WA IV 14, S. 98f.

11 MA 6.2, S. 142.

12 Ebd.

13 Ebd., S. 142f.

14 Ebd., S. 143.

Die Differenzierung zwischen dem »Liebling der Menge« und dem wahren »Künstler« zeigt die auf die künstlerische Produktion ausgerichtete kritische Haltung an, aus der Goethe argumentiert. Selbst hier beweist er zwar eine gewisse »Liberalität« in der Sache: »Indessen mag sich das Publikum ja an unsere Urteile nicht kehren[,] lieben und verwerfen, wie es der Tag mit sich bringt«. ¹⁵ Dennoch beharrt er auf der von den *Propyläen* vertretenen ästhetischen Normativität:

[S]cheint doch[,] wenn man theoretische Aussprüche anhören soll[,] die Überzeugung ziemlich allgemein zu sein und bei uns ist sie vollkommen daß kein neues Kunstwerk[,] das gegen die Muster der Alten gestellt und nach Grundsätzen, die sich aus diesen entwickeln lassen, beurteilt würde[,] völlig bestehen könne[;] eben so allgemein ist angenommen daß ein Künstler am besten fährt[,] der sich mit Genie, Geist und Kraft an die [A]lten fest anzuschließen und sich nach ihnen zu bilden weiß [...]. ¹⁶

Angesichts dieses kritischen Befundes im Geist Winckelmanns und der französischen *anciens* ergibt sich für ihn eine gewaltige Spannung zwischen dem Erwartungshorizont des »gemeinen« Publikums und den absoluten Maximen »reiner« Kunst, an die sich auch der »moderne Künstler« zu halten habe:

[U]nd doch ist keine Frage, daß die besten Werke der Alten in glücklicher Übersetzung dem lebenden Publiko allgemein nicht so wohl behagen können als Werke gleichzeitiger Künstler. [A]us diesem Widerspruch entsteht ein Widerstreit des Praktischen und Theoretischen[,] in welchem der arbeitende Künstler hin und wider geworfen wird[;] ihn in diesem Falle so viel als möglich beizustehen, halten wir für Beruf und Pflicht und behaupten vielleicht mit einigem Anschein der Paradoxie daß gerade dem Künstler nicht gefallen dürfe[,] was dem Publiko gefällt [...]. ¹⁷

Aus seiner zeitkritischen Diagnose entwickelt Goethe ganz im Sinn von Moritzens Aufsatz *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des »in sich selbst Vollendeten«* (1785) das Postulat strengster künstlerischer Autonomie gegenüber den heteronomen Geschmackskriterien des modernen Publikums:

15 Ebd.

16 Ebd.

17 Ebd., S. 143f.

[S]o wenig der Pädagog sich nach den augenblicklichen Einfällen der Kinder, der Arzt nach der Sehnsucht und den Grillen des Patienten, der Richter sich um die Leidenschaften der Parteien zu kümmern hat, eben so wenig sieht der wahre Künstler das Gefallen als den Zweck seiner Arbeit an[;] er meint es wie jene genannte Männer so gut er nur kann mit denen, für die er arbeitet[,], aber er meint es noch besser mit sich selbst, mit einer Idee, die ihm vorschwebt, mit einem fernen Ziele[,], das er sich steckt und zu dem er andere lieber mit ihrer Unzufriedenheit hinreißen mag[,], als daß er sich mit ihnen auf halbem Wege lagerte.¹⁸

Wenn »der wahre Künstler« auf die hier anempfohlene Weise autonom von allen kunstfernen Einflüsterungen verfährt, wird er allerdings fast zwangsläufig mit einem massiven Problem konfrontiert, wie Goethe selber bereits nach seiner Rückkehr aus Italien schmerzlich erfahren hat: In dem Maße, in dem er »sich selbst« als Künstler, seine künstlerische »Idee« sowie das »ferne Ziel« der Kunstübung als maßgebliches Kriterium seines Schaffens im Auge behält und gleichzeitig »das Gefallen als den Zweck seiner Arbeit« verwirft, bleibt ein großer Teil seines Publikums auf der Strecke. Diese niederschmetternde Erfahrung bestätigte sich für Goethe nicht zuletzt auch bei der Publikation seiner Kunstzeitschrift, die aufgrund ihres für ein Journal ungewöhnlich hohen Anspruchsniveaus nur eine geringe Käufer- bzw. Abonnentenzahl fand. Dorothea Kuhn hat darauf hingewiesen,

daß den »Propyläen« trotz der gemeinsamen Anstrengung von Autoren und Verleger, trotz sorgfältiger Ausstattung und weitreichender Werbung, kein Verkaufserfolg beschieden war. Cotta hatte das erste Heft in einer Auflage von 1500 Exemplaren herstellen lassen, das sechste und letzte kam nur noch mit 750 aus der Druckerpresse; verkaufen konnte er aber noch weniger, er spricht von 450 und von einem Verlust seines Geschäfts, der 2500 Gulden betrage. Goethe bekam für jedes Heft 660 Gulden Honorar, und da er Cotta anheimstellte, die letzten Honorare wegen des Verlagsdefizites zurückzubehalten oder zu kürzen, hat der Verleger zuletzt wenigstens die halbe Summe ausgezahlt.¹⁹

Bevor die *Propyläen* jedoch endgültig eingestellt wurden, versuchte der Herausgeber ihr Scheitern durch gewisse Konzessionen an das zeitgenössische Publikum doch noch zu verhindern. Er wollte dem seit seiner »klassischen« Wende drän-

18 Ebd., S. 144.

19 Dorothea Kuhn: Goethe und Cotta. Autor und Handelsmann. In: D. K.: Typus und Metamorphose. Goethe-Studien. Hg. von Renate Grumach. Marbach/N.: Deutsche Schillergesellschaft 1988 (= Marbacher Schriften, Bd. 30), S. 146–158, hier: S. 149f.

genden und jetzt noch verstärkten Problem des rapiden Publikumsverlustes unter anderem mit literarisch gefälligeren Formen entgegenwirken, wie im Folgenden gezeigt werden soll.

I.

In der oben zitierten Werbeanzeige der *Propyläen*, die er Anfang April 1799 verfasst hat²⁰ und die schon Ende des Monats in Cottas *Allgemeiner Zeitung* erschien, kündigt Goethe die Publikation eines Erzähltextes namens *Der Sammler und die Seinigen* öffentlich an:

Uibrigens [sic] werden wir bei so ernsten und nicht immer allgemein interessirenden Gegenständen die billige Forderung des Lesers, gelegentlich auch auf eine bequeme Weise unterhalten zu werden, so viel an uns liegt, zu befriedigen suchen, indem wir in der Form unsers Vortrags abwechseln. Daher wird man in dem vierten Stük wahrscheinlich einen kleinen KunstRoman in Briefen vorlegen, der einen *Sammler* mit seiner Familie darstellt; wobei denn die verschiedensten Lie[b]habereien und Neigungen zur Sprache kommen, und von den verschiedensten Seiten dargestellt erscheinen.²¹

Der Sammler und die Seinigen stellt demnach eine Antwort auf das in den *Propyläen* unbefriedigt bleibende Unterhaltungsbedürfnis der Leserinnen und Leser dar. Goethe bezeichnet das »kleine [] Familiengemählde in Briefen«²² hier und andernorts ausdrücklich als »Roman« und eben nicht als »Nouvelle«, was wohl mit Bedacht geschieht, aber von der Forschung noch nicht hinreichend gewürdigt worden ist.²³ Er versucht durch diese »populäre« Gattungszuschreibung, die von den Zeitgenossen ganz selbstverständlich übernommen wird,²⁴ offenbar eine

20 Vgl. WA III, 2, S. 240f.

21 Allgemeine Literaturzeitung (29.4.1799), S. 514; vgl. MA 6.2, S. 139.

22 So im Brief an Johann Heinrich Meyer, 27.11.1798 (WA IV, 13, S. 320).

23 Vgl. dazu die Überlegungen in Eberhard Wilhelm Schulz: Die Wahrheit der Kunstwerke und das Kunsturteil. Anmerkungen zu Goethes Schrift »Der Sammler und die Seinigen«. In: Vielfalt der Perspektiven. Wissenschaft und Kunst in der Auseinandersetzung mit Goethes Werk. Dokumentation des Goethe-Symposions an der Universität Passau vom 17. bis 19.11.1982. Hg. von Hans-Werner Eroms und Hartmut Laufhütte. Passau: Passavia Universitätsverlag 1984 (= Schriften der Universität Passau. Reihe Geisteswissenschaften, Bd. 5), S. 17–38, hier S. 22f., die allerdings selbst unentschieden bleiben.

24 Vgl. folgende briefliche Formulierungen: Goethe an Wilhelm von Humboldt, 26.5.1799: »eine

größere Zugänglichkeit und Gefälligkeit des Textes zu suggerieren, weshalb die Gattungsfrage auch eine stärkere Aufmerksamkeit als bisher verdient. Goethes Worten zufolge wird darin aber nicht der Inhalt, sondern allein die »Form« des »Vortrags« gegenüber den anderen Texten der Zeitschrift variiert. Aus der historischen und situativen Distanz stellt sich indes die Frage, ob das tatsächlich zutrifft oder ob sich die narrative Anlage nicht auf den Gehalt des Dargestellten auswirkt.

In diesem Zusammenhang scheint zunächst einmal schon die spezifische Arbeitsweise an dem zwischen Ende November 1798 und Mitte Mai 1799 entstandenen Text bezeichnend, die man durchaus als »kollektiv« bezeichnen kann: So berichtet Goethe im Brief an Johann Heinrich Meyer vom 27. November 1798: »Heute vor 8 Tagen kam mit Schillern etwas zur Sprache, das wir in einigen Abenden durcharbeiteten und zu einer kleinen Composition schematisirten. Ich fing gleich an, auszuführen und bringe es wahrscheinlich diese Woche zu stande. Es gibt einen tüchtigen Beytrag zu den Propyläen. Es heißt: *Der Kunstsammler*«. ²⁵ Das gemeinsam entworfene »Schema über die verschiedenen Kunstfertigkeiten«, das unterschiedliche Typen von Künstlern, Liebhabern und Sammlern rubrizierte, war während eines abendlichen Besuchs Goethes bei Schiller in Jena am 20. November 1798 entstanden. ²⁶ Es ist in Schillers Handschrift mit Ergänzungen Goethes überliefert. ²⁷ Bereits am 24. November 1798 schrieb Goethe dann an Schiller über den Fortschritt an der Arbeit: »Mein Familiengemälde der Kunstfreunde und Sammler geht recht gut vorwärts. Dienstag Abend haben wir den Grund dazu gelegt[,] und es wäre wirklich lustig genug[,] wenn ich nächsten Dienstag damit aufwarten könnte.« ²⁸ Tatsächlich vermeldet Goethes Tagebuch zum 14., 25., 26. und 27. November 1798 die Niederschrift des Dritten bis Siebten Briefs. ²⁹ Schiller begleitete die Manuskriptentstehung »als Gegenleser und im Gespräch«, »ohne Koautor im engeren Sinne zu sein«, da er zur selben Zeit am *Wallenstein* arbeitete. ³⁰ Trotz der dann eher schleppenden Fertigstellung des

Art von kleinem Roman in Briefen« (WA IV, 14, S. 98); Schiller an Goethe, 20.6.1799: »der kleine Roman« (MA 8.1, S. 708); Schiller an Cotta, 5.7.1799: »einen kleinen, auf Kunst sich beziehenden Roman« (SNA 30, S. 66, Nr. 74); Aloys Hirt an Goethe, 22.8.1799: »der kleine Kunstroman« (Briefe an Goethe. Hamburger Ausgabe. Bd. 1: 1764–1808. Hg. von Karl Robert Mandelkow. München: Beck ³1988, S. 340).

25 WA IV, 13, S. 320.

26 WA III, 2, S. 224.

27 Vgl. WA I, 47, S. 338f.

28 WA IV, 13, S. 317.

29 WA III, 2, S. 224f.

30 Lothar Müller: [Art.] Der Sammler und die Seinigen. In: Goethe-Handbuch. Supplemente,

Textes bis zum 14. Mai 1799³¹ allein durch Goethe kann man in konzeptioneller Hinsicht doch von einer Gemeinschaftsarbeit sprechen, wenn man die vielen Diskussionen auch mit Meyer berücksichtigt, die darin eingeflossen sind.³² Goethe selbst berichtet dem in Paris weilenden Wilhelm von Humboldt am 26. Mai 1799 über das gemeinsame Vorgehen bei der Arbeit an den *Propyläen*:

Wir drey [Goethe, Schiller und Meyer, N.C.W.] haben uns nun so zusammen und in einander gesprochen, daß bey den verschiedensten Richtungen unserer Naturen keine Discrepanz mehr möglich ist, sondern eine gemeinschaftliche Arbeit nur um desto mannigfaltiger werden kann. Wir haben seit einiger Zeit angefangen[,] Plane und Entwürfe zusammen zu machen, welches den großen Vortheil gewährt, daß nicht etwa, bey einem vollendeten Werk, Erinnerungen vorkommen, die man entweder nur mit beschwerlichen Abänderungen nutzen kann, oder die man wohl gar wider seinen Willen ungenutzt liegen lassen muß.³³

Als erste Frucht dieser kollektiven Arbeitsweise kündigt Goethe nun den besagten »kleinen KunstRoman« an: »Wenn das vierte Stück der Propyläen Sie noch in Paris antrifft, so wird eine Art von kleinem Roman in Briefen, unter dem Titel der *Sammler und die Seinigen*, der auf diese Weise entstanden ist, Ihnen gewiß einiges Vergnügen machen, um so mehr, da Sie die Individuen kennen, von denen sich dieses wunderliche Werkchen herschreibt.«³⁴ Die zuletzt zitierten Worte legen nahe, dass sich im fraglichen Text direkte Reflexe der unterschiedlichen »Individualitäten« seiner Verfasser niederschlagen, wenngleich diese ja durch die gemeinschaftliche Anstrengung ausgeglichen sein sollten.

Bd. 3: Kunst. Hg. von Andreas Beyer und Ernst Osterkamp. Stuttgart, Weimar: Metzler 2011, S. 357–368, hier S. 357.

31 Vgl. die einschlägigen Tagebucheinträge (WA III, 2, S. 228, 238, 240, 241, 242, 244, 245, 246, 247 u. 248) sowie den Brief Goethes an Meyer, 14.5.1799: »Heute, als dem heiligen Pfingstfeste, habe ich endlich den *Sammler* vollendet. Dieser Spaß erforderte am Ende, da doch alles zusammen treffen und das Rätsel wenigstens hypothetisch gelöst werden sollte, noch manche Überlegung. Ich hätte gewünscht[,] über einiges mit Ihnen noch zu conferiren, doch man muß abschließen können, und am Ende kam es nur darauf an[,] die wichtigsten Punkte anzuspieren, auf die man denn doch wieder zurückkommen muß.« (WA IV, 14, S. 91)

32 Vgl. etwa den Tagebucheintrag zum 1.1.1799: »Abends [...] Mit Meyer. Idee zur Geschichte der Meynungen über Kunst.« (WA III, 2, S. 228) Und zum 14.1.1799: »Abends. Geschichte der Meynungen in der Kunst.« (ebd., S. 229)

33 WA IV, 14, S. 98.

34 Ebd.

Im unmittelbaren Anschluss an diese erstaunliche konzeptionelle Revitalisierung des alten klassizistischen Postulats von ›Einheit in der Mannigfaltigkeit‹ im Rahmen eines Journals findet auch das mit Schiller skizzierte Schema *Über den Dilettantismus* Erwähnung:

Sie [Wilhelm von Humboldt, N.C.W.] sehen wohl, daß dieses auch nur eine Skizze werden kann, die Sie dereinst mit auszuführen eingeladen sind. Haben Sie doch die Güte, mir etwas von dem praktischen Dilettantismus in Spanien, von welcher Kunst es auch sey, zu melden. Vielleicht schreiben Sie mir bald etwas über die Franzosen und wohin sich bey diesen die Neigung und Thätigkeit der Liebhaber richtet.³⁵

Die Idee der Vergrößerung des Verfasserkreises der *Propyläen* um Wilhelm von Humboldt führt Goethe zu einer grundsätzlichen Erwägung: »Überhaupt war ich schon in Versuchung[,] von einigen Ihrer Briefe in den Propyläen Gebrauch zu machen, sowohl derer an mich als an Schillern; indem so manche Übersicht und Schilderung sich darinn befindet, die man dem größern Cirkel mittheilen möchte.«³⁶ Goethe unterbreitet Humboldt sogar folgenden erstaunlichen Vorschlag: »Vielleicht haben Sie künftig die Güte[,] die Stellen, von denen es Ihnen nicht unangenehm wäre[,] wenn man sie abdrucken ließe, vorn herunter mit einem Strich zu bezeichnen.«³⁷ Dass es wenige Monate später tatsächlich zum fast integralen Abdruck eines Humboldt-Briefs in den *Propyläen* gekommen ist,³⁸ zeugt – wie schon Goethes Vorschlag selbst – von einem qualitativ neuartigen Autorschafts- und Werkverständnis, auf das noch zurückzukommen sein wird.

Die gemeinschaftliche Arbeitsweise schlägt sich denn auch nieder in der Textstruktur, die in mehrerer Hinsicht auf den ›Polylog‹ des berühmten Schlegel'schen *Gesprächs über die Poesie*³⁹ vorausweist: So präsentiert sich *Der Sammler und die Seinigen* als Reihe von (fingierten) Briefen an die stets im Plural ange-

35 Ebd., S. 90.

36 Ebd.

37 Ebd.

38 Vgl. P III.1, S. 66–109, sowie den Brief Wilhelm von Humboldts an Goethe, 18.8.1799. In: Goethe's Briefwechsel mit den Gebrüdern von Humboldt. (1795–1832.) Im Auftrage der von Goethe'schen Familie herausgegeben von F. Th. Bratranek. Leipzig: F. A. Brockhaus 1876, S. 83–115; die in den *Propyläen* abgedruckte Passage entspricht hier S. 87–115. Dazu den Beitrag von Ernst Osterkamp im vorliegenden Band.

39 Das *Gespräch über die Poesie* erschien erst 1800 im 3. Band/1. Stück der frühromantischen Konkurrenzzeitschrift *Athenaeum* und gilt als Friedrich Schlegels bedeutendster poetologischer Text; vgl. *Athenaeum*. Eine Zeitschrift 3. Bd. (1800), 1. St., S. 58–128; 3. Bd. (1800), 2. St., S. 169–187.

sprochenen Herausgeber der *Propyläen*, die der Fiktion zufolge ihrerseits – im Text allerdings nicht wiedergegebene – Antwortbriefe senden. Rekurrent begegnen sogar direkte Adressierungen der Herausgeber,⁴⁰ wodurch der ganz prinzipiell dialogische Charakter des Textes grammatisch unterstrichen wird. Bei genauerem Hinsehen erweist er sich sogar trotz des Fehlens der Repliken als polylogisch, denn die einzelnen Briefe haben unterschiedliche fiktionale Verfasser, die für konkurrierende ästhetische und anthropologische Perspektiven eintreten: So zeichnet den Ersten Brief mit dem Oheim das Familienoberhaupt selbst, von ihm stammt aber nur die erste Hälfte des Zweiten Briefs, dessen zweite Hälfte von seiner Nichte Julie verantwortet wird. Der Dritte, Vierte und Fünfte Brief stammt der Fiktion zufolge wiederum vom Oheim, der im Vierten Brief allerdings als Vertreter seiner gesamten Familie mit all ihren unterschiedlichen Gesichtspunkten auftritt und in den Fünften Brief auch gleichsam dramatische Gesprächspassagen zwischen sich selbst und einem kunsthistorisch gebildeten Gast integriert. Den Sechsten Brief nun schreibt im Auftrag des Oheims ein Philosoph, von dem noch zu sprechen sein wird. Er gibt darin aber ebenfalls direkte Wortwechsel zwischen sich, dem Oheim und dem Gast ganz im Stil einer Stichomythie wieder und lässt diesen Schlagabtausch nach dem plötzlichen Abgang des Gastes in einen liebevollen Dialog zwischen sich und Julie münden. Den Siebten Brief verantwortet wiederum Julie, die darin neben dem Bericht über verschiedene andere Besucher der Sammlung auch ein nicht sonderlich heiteres Gespräch einer äußerst sittenstrengen Dame mit ihr selbst protokolliert, während sie im Achten Brief schließlich in das gemeinsam erarbeitete, ausführliche Schema unterschiedlicher Künstler- und Liebhabertypen einführt und es auch abschließend erörtert. Das gesamte Konvolut der Briefe führt eine in Hinsicht der üblichen Erzählkonvention eher spärliche Handlung vor Augen, deren ästhetischen Gehalt Lothar Müller folgendermaßen umrissen hat:

In acht Briefen berichtet der Text von den Kunstgesprächen im Hause des Sammlers, eines älteren praktischen Arztes, und erzählt die Geschichte einer Sammlung. [...] In den ersten drei Briefen steht die Geschichte der Sammlung im Vordergrund. Sie läuft auf ihre aktuellen Hüter, den Oheim und seine Nichten, zu, die sich im vierten Brief in einer noch ungefähren, nicht als Schema gegliederten Typologie der Kunstbetrachtung spiegeln. Der fünfte und der sechste Brief rekapitulieren eine Grundsatzdebatte zum Verhältnis des ›Schönen‹ und ›Charakteristischen‹ in der Kunst der Antike, ehe im

40 Vgl. P II.2, S. 27–30, 30–32, 36, 38, 41–44, 47f., 52, 54, 56–61, 65f., 75f., 91–94, 96, 106f., 109, 112, 115f., 117, 122; vgl. MA 6.2, 78, 92, 115 u.ö.

siebten und achten Brief der typologische Reigen von Figuren der Kunstbetrachtung vervollständigt und eine systematische, sorgfältig ausformulierte Endfassung des Rubrikenschemas erstellt wird.⁴¹

Während mehrere kunstgeschichtliche Arbeiten der vergangenen Jahre insbesondere auf die hier erstmals so eingehend behandelte, historisch signifikante Thematik des ›Sammelns‹ abhoben,⁴² hat sich die ästhetikgeschichtliche Forschung vor allem auf die im Text kontrovers diskutierten Leitbegriffe und Oppositionen⁴³ sowie auf seine wahrnehmungstheoretischen, epistemologischen und anthropologischen Implikationen⁴⁴ konzentriert. Einen zentralen Gegenstand des Interesses bildete dabei nicht zuletzt das am Textende erstellte begriffliche Schema, zu dessen relativer ›Starrheit‹ unter anderem »die kolloquiale Form in kalkulierter Spannung« steht, wie Lothar Müller im Vorübergehen bemerkt hat.⁴⁵ Dies soll im Folgenden genauer beleuchtet werden.

Die vorliegenden Deutungen des Textes hatten nicht nur damit oft Schwierigkeiten, sondern auch mit Goethes Gattungsbezeichnung als ›kleiner KunstRoman‹. Seit den 1930er Jahren ist in der einschlägigen Forschungsliteratur häufig von ›Novelle‹ oder ›Kunstnovelle‹ die Rede.⁴⁶ Das gilt auch noch

41 Müller: [Art.] Der Sammler und die Seinigen (Anm. 30), S. 358.

42 Vgl. ebd., S. 358–361, sowie v.a. Carrie Asman: *Kunstkammer als Kommunikationsspiel*. Goethe inszeniert eine Sammlung. In: Johann Wolfgang Goethe: *Der Sammler und die Seinigen*. Hg. von C. A. Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst 1997 (= Fundus-Bücher, Bd. 148), S. 119–177; Johannes Grave: *Der »ideale Kunstkörper«*. Johann Wolfgang Goethe als Sammler von Druckgraphiken und Zeichnungen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006 (= Ästhetik um 1800, Bd. 4), S. 355–362.

43 Vgl. [Art.] Müller: *Der Sammler und die Seinigen* (Anm. 30), S. 362–365; Asman: *Kunstkammer als Kommunikationsspiel* (Anm. 42), S. 156–161, sowie – unter dem in seiner Untersuchung leitenden Gesichtspunkt »der künstlerischen Nachahmung des ›Gewaltsamen‹« – Martin Dönike: *Pathos, Ausdruck und Bewegung. Zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus 1796–1806*. Berlin, New York: de Gruyter 2005 (= *Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte*, Bd. 34), S. 211–236, Zit. S. 212.

44 Vgl. Denise Blondeau: *Le Collectionneur et les siens*. In: Johann Wolfgang Goethe. *L'un, l'autre et le tout*. Année Goethe Paris 1999. Hg. von Jean-Marie Valentin. Paris: Klincksieck 2000, S. 697–712.

45 Müller: *Der Sammler und die Seinigen* (Anm. 30), S. 357; vgl. ebd., S. 365–368.

46 Vgl. etwa Ferdinand Denk: *Ein Streit um Gehalt und Gestalt des Kunstwerks in der deutschen Klassik*. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 18 (1930), S. 427–442, hier S. 434f.; Wanda Kampmann: *Goethes »Propyläen« in ihrer theoretischen und didaktischen Grundlage*. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 25 (1931), S. 31–48, hier S. 41; Herbert von Einem: *Überblickskommentar zu: Der Sammler und die Seinigen [Auszug]*. In: Johann Wolfgang von Goethe: *Werke*. Hamburger Ausgabe. Bd. 12: *Schriften zur Kunst*. Schriften zur

für jüngste Publikationen: So verwendet Johannes Grave wie selbstverständlich diese retrospektive Zuschreibung,⁴⁷ und Lothar Müller handelt von den »novellistischen Züge[n] des Textes«,⁴⁸ während bereits Matthijs Jolles zurückhaltender von »kleine[r] Erzählung«, »Erzählung« oder »Erzählung in Briefen« gesprochen hat,⁴⁹ was Dominik Müller nun in seiner Rede von der »essayistischen Erzählung« aufnimmt.⁵⁰ Ernst Beutler schwankte noch zwischen »Aufsatz« und »Schrift«,⁵¹ und auch Eberhard Wilhelm Schulz bezeichnete den Text, dem »gattungskritisch schwer beizukommen« sei, im Titel seines Artikels unentschieden als »Schrift«, später dann cursorisch aber als »eine Art von Bildungsroman«.⁵² Gänzlich beliebig erscheint die rezentere Angabe »une sorte de nouvelle ou de petit roman« von Denise Blondeau.⁵³ Die Frage der Gattung ist aber insofern von zentraler Bedeutung, als die Bezeichnung »Novelle« wohl nicht erst aus heutiger Perspektive⁵⁴ eine viel einlinigere, »monolinearere« Handlungsführung als

Literatur. Maximen und Reflexionen. Hg. von Erich Trunz, Herbert von Einem und Hans Joachim Schrimpf. München: Beck 1981, S. 603f.

47 Vgl. Johannes Grave: Der »ideale Kunstkörper« (Anm. 42), S. 356, 358f. u. 361.

48 Müller: [Art.] Der Sammler und die Seinigen (Anm. 30), S. 360.

49 Vgl. Matthijs Jolles: Goethes Kunstanschauung. Bern: Francke 1957, S. 9–11 und passim. Allerdings wird ebd., S. 10, der »erzählende Teil« des Textes auch als dessen »novellistische Einkleidung« bezeichnet.

50 Dominik Müller: Erzählte Systematik. *Der Sammler und die Seinigen* vor dem Hintergrund von Goethes Zusammenarbeit mit Friedrich Schiller und Johann Heinrich Meyer. In: »Ein Unendliches in Bewegung«. Künste und Wissenschaften im medialen Wechselspiel bei Goethe. Hg. von Barbara Naumann und Margrit Wyder. Bielefeld: Aisthesis 2012, S. 51–68, hier S. 51.

51 So Ernst Beutler im Überblickskommentar zu: *Der Sammler und die Seinigen*. In: Johann Wolfgang Goethe: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Hg. von Ernst Beutler. Bd. 13: Schriften zur Kunst. Zürich: Artemis 1954, S. 1138–1141.

52 Schulz: Die Wahrheit der Kunstwerke und das Kunsturteil (Anm. 23), S. 23, 17 u. 19.

53 Blondeau: *Le Collectionneur et les siens* (Anm. 44), S. 700; vgl. auch die uneinheitlichen Bezeichnungen ebd., S. 702 (»nouvelle«), S. 707 (»roman par lettres«) und S. 712 (»nouvelle«).

54 Vgl. dazu etwa Horst Thomé, Winfried Wehle: *Novelle*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. II: H–O. Gemeinsam mit Georg Braungart, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller u.a. hg. von Harald Fricke. Berlin, New York: de Gruyter 2000, S. 725–731, hier S. 725f., wo die Gattung folgendermaßen definiert wird: »Zyklisch angelegte Kurzform offenen Erzählens mit betontem Geschehnismoment. [...] Für die frühe Novelle ist distinktiv [...] die Zuspitzung auf ein markantes Mittelpunkt ereignis, das menschliches Verhalten als *Kasus* aufwirft. Dieses engere [...] Typus wird in der deutschen *Klassik* und *Romantik* aufgegriffen: Die Novelle erzählt eine »unerhörte Begebenheit« (Goethe, Gespräche mit Eckermann, 29. Januar 1827) aus der wirklichen Welt in konfliktreicher Zuspitzung und meist mit einer überraschenden Wendung.« Dagegen jetzt die heterodoxe Gattungsbestimmung von Florentine Biere: *Das andere Erzählen. Zur Poetik der Novelle 1800/1900*.

ein Roman suggeriert, wie nun zu zeigen sein wird. Wirklich ernst nimmt die Gattungsfrage nur Peter Burgard; er tut dies allerdings unter weitgehender Abstraktion vom zeitgenössischen Entstehungs-, Gattungs- und Wirkungskontext und gelangt zum anregenden, doch historisch kaum aussagekräftigen Ergebnis, *Der Sammler und die Seinigen* entspreche generisch einem metatextuellen »genre of genres« und betreibe in seiner rhetorischen Strategie allererst eine »self-deconstruction« des eigenen propositionalen Gehalts.⁵⁵ Es trägt nur bedingt zur Erhellung der von Burgard zu Recht diagnostizierten antisystematischen Tendenz des Textes bei, dass er darin allein eine gleichsam intentionale, allumfassende Ironie des Autors am Werk sieht,⁵⁶ die zeitgenössische Kommunikationssituation und Diskurslage aber weitgehend ausblendet. Der abschließende Teil der vorliegenden Ausführungen soll die von der dekonstruktivistischen Lektüre ausgehende Anregung aufnehmen, die Fragestellung aber unter Berücksichtigung der literaturpolitischen Konstellationen und mit besonderem Blick auf die Gattungsbezeichnung durch Goethe sowie die allgemeine Gattungsdynamik konsequent historisieren (III.). Dafür bedarf es zunächst eines kleinen gattungshistorischen Exkurses (II.).

II.

Im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert befand sich das Gattungsgefüge der Epik in einer äußerst dynamischen Phase: Während Schiller in seiner Abhandlung *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* (1795/96) dem »Roman« noch ganz generell »den Nahmen eines schönen Werks« verweigert,⁵⁷ da er »schlechterdings nicht poetisch« sei, wie er zwei Jahre später formuliert,⁵⁸ und

Würzburg: Königshausen & Neumann 2012 (= Philologie der Kultur, Bd. 6), S. 19–21; zur durchaus eigenwilligen gattungshistorischen Argumentation von Biere vgl. die Rezension von Werner Michler. In: Musil-Forum 33 (2013/2014), S. 333–336, besonders S. 335.

55 Peter J. Burgard: *Idioms of Uncertainty. Goethe and the Essay*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State Univ. Press 1992, S. 105 und 101.

56 Vgl. die anregende Textanalyse des *Sammler*-»Romans« ebd., S. 38–77, die mit der »implied ironic attitude toward the system« (S. 54) nicht weniger als »the writer's fundamental way of thinking« (S. 45) offenzulegen beansprucht.

57 Friedrich Schiller: *Die sentimentalischen Dichter*. In: *Die Horen* 1. Jg. (1795), 12. St., S. 1–55, hier S. 39; in der Folge verwendet Schiller seine berühmte Formulierung, dass der »Romanschreiber« auch nur ein »Halbbruder« des Dichters, jenes »keusche[n] Jünger[s] der Muse«, sei.

58 Schiller an Goethe, 20.10.1797 (MA 8.1, S. 439–441, hier S. 439).

auch die vor der Jahrhundertwende einschlägigen Lexika und Wörterbücher kaum eine brauchbare Auskunft über den ›Roman‹ und noch gar keine über die ›Novelle‹ erteilen,⁵⁹ begegnen im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts bereits mehr oder weniger informative Artikel zu der nach wie vor schlecht beleumundeten Gattung (aber immer noch keine zur ›Novelle‹⁶⁰). Dort finden sich auch schon in formaler Hinsicht weiterführende Hinweise: »Ebenso unumschränkt, als in der Wahl seiner Gegenstände, ist der Roman in seiner Form: Erzählung (fortlaufend, oder in Abschnitte – Kapitel – getheilt), Brief, Dialog; fast jede Darstellungsweise eignet er sich zu, und oft alle zugleich.«⁶¹ Bezeichnend für den gegenwärtigen Zusammenhang ist dabei die Betonung der konstitutiven ›Offenheit‹ des Romans sowie die Erwähnung der Brief- und Dialogform als durchaus gängige »Darstellungsweise«.

Die Tendenz einer generischen Konsekraton setzt sich dann im zweiten Jahrzehnt fort, indem sich in allgemeinen Nachschlagewerken die »völlige Umwertung« des Romans »von der verachteten zur hochgeschätzten Gattung«⁶² allmählich abzeichnet; so heißt es im sehr ausführlichen Artikel »Roman« aus der Neuauflage des *Brockhaus* von 1817 gleich einleitend: »Wir bemerken vor

59 Während Johann Georg Sulzers vierbändige *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771–1774, 2. Aufl.: 1792–1794) weder einen Eintrag zu ›Novelle‹ noch einen zu ›Roman‹ aufweist (wohl aber zu »Romanhaft« und »Romanze«), fehlt im *Adelung* ebenfalls ein Lemma ›Novelle‹, wohingegen es im knappen Artikel über den »Roman« relativ unspezifisch heißt: »im weitesten Verstande, eine jede erdichtete, wunderbare Geschichte, da denn auch erdichtete wunderbare Reisebeschreibungen u. s. f. diesen Nahmen führen. [...] Im engeren Verstande ist der *Roman*, eine wunderbare, oder mit Verwirrungen durchwebte Liebesgeschichte«: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen, von Johann Christoph Adelung. Churfürstl Sächs. Hofrathe und Ober-Bibliothekar. Dritter Theil, von M–Scr. Mit Röm. Kais. auch K. K. u. Erz. Österr. gnädigsten Privilegio über gesammte Erblände. Zweyte vermehrte und verbesserte Ausgabe. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. 1798, Sp. 1154.

60 Zur schwierigen Gattungsgeschichte der ›Novelle‹ vgl. jetzt das Kapitel »Nobilitierung. Novellenpoetik und die Hierarchien der Gattung« in Werner Michler: *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext, 1750–1950*. Göttingen: Wallstein 2015, S. 347–411.

61 Vgl. [Anonym:] Art. Roman. In: *Conversations-Lexikon oder kurzgefasstes Handwörterbuch für die in der gesellschaftlichen Unterhaltung aus den Wissenschaften und Künsten vorkommenden Gegenstände mit beständiger Rücksicht auf die Ereignisse der älteren und neueren Zeit*. 6 Bde. u. 2 Supplementbde. Amsterdam: Brockhaus 1809–1811, Bd. 4 [1809], S. 322–326, hier S. 322.

62 So Hartmut Steinecke: *Romantheorien der Restaurationsepoche*. In: *Romane und Erzählungen zwischen Romantik und Realismus. Neue Interpretationen*. Hg. von Paul Michael Lützeler. Stuttgart: Reclam 1983, S. 11–37, hier S. 15.

allen Dingen, daß wir den Roman durchaus dem Gebiete der Poesie vindiciren«. ⁶³ Thematisch ist für den gegenwärtigen Zusammenhang etwa folgende Bemerkung des anonymen Verfassers einschlägig: »Wir kennen keine Gegend der Dichtung, die so vielfältig angebaut, so höchst verschiedene Früchte getragen hätte; und eine Charakteristik davon [...] kann höchstens nur in einer Generalkarte bestehen, in welcher des großen Umfangs wegen manches Einzelne übergangen werden muss.« ⁶⁴ Ein Hauptaugenmerk der Darstellung gilt dementsprechend auch hier der gattungskonstitutiven Offenheit und formalen Heterogenität.

Bereits eine halbe Generation später begegnen dann in den Fachlexika ausführliche, neutrale oder sogar anerkennende Einträge – etwa der Artikel »Roman« aus Ignaz Jettelles' *Aesthetischem Lexikon* (1835–1837), der als Gattungsbestimmung festhält:

Zur epischen Form der Poesie gehörend, begreift man jetzt darunter die ausführliche Erzählung interessanter Begebenheiten, verknüpft in dem abgeschlossenen Lebensganzen eines mit der Convenienz und dem bürgerlichen Leben ringenden Individuums. Bei dem Umstande, daß der Roman in unserer Zeit eine Hauptrolle in der Literatur spielt, und unter allen Dichtungsformen die gelesenste, populärste und wirksamste ist, unter diesem Rahmen sogar alle Elemente des Lebens, der Kunst und Wissenschaft, die Bilder der Zeit und Vergangenheit, Lebensweisheit, ja sogar eine gewisse Weltansicht darin abgespiegelt erscheint; bei der eigentlichen Tendenz des Romans, in der Darstellung der Erlebnisse einer einfachen Menschennatur die Menschheit zu charakterisieren, ist er allerdings von großer Wichtigkeit, und bildet beinahe, besonders wenn er auf historischer Grundlage beruht, das Epos unserer Zeit. ⁶⁵

Nicht von ungefähr hebt Jettelles auf die formale Offenheit und integrative Potenz der Romanform ab, die den Roman von den konstitutiven formalen Be-

63 [Anonym]: Art. Roman. In: *Conversations-Lexicon oder encyclopädisches Handwörterbuch für die gebildeten Stände*. 4. Aufl. 10 Bde. Leipzig, Altenburg: Brockhaus 1817–1819, Bd. 8: R bis Seerechte [1817], S. 395–408, hier S. 395; vgl. auch ebd., S. 396: »Daß der Roman dem Gebiete der Poesie angehöre, ist nicht bloß von uns, sondern sehr oft gesagt worden, und wird auch wohl von jedem zugegeben.«

64 Ebd., S. 395.

65 Ig.[naz] Jettelles: *Aesthetisches Lexikon*. Ein alphabetisches Handbuch zur Theorie der Philosophie des Schönen und der schönen Künste. Nebst Erklärung der Kunstausdrücke aller ästhetischen Zweige, als: Poesie, Poetik, Rhetorik, Musik, Plastik, Graphik, Architektur, Malerei, Theater etc. Bd. 1: A bis K. Wien: Gerold 1835; Bd. 2: L bis Z. Wien: Gerold 1837 (Nachdruck d. Ausg. Wien 1839: Hildesheim, New York u.a.: Olms 1978), Bd. 2, S. 263–269, hier S. 263f.

grenzungen fast aller anderen Gattungen der Erzählkunst unterscheidet: »So wie [...] in ihm Alles aus der geheimsten Tiefe des Menschen ausfließt, die ihr unendliches freies Leben in tausend Lichtgestalten und Farben offenbaren kann, so kann auch der Roman alle Formen der Poesie in sich aufnehmen.«⁶⁶ Anregend für eine gattungstheoretisch und gattungsgeschichtlich interessierte Lektüre von Goethes »kleinem KunstRoman in Briefen« erscheint vor allem folgende beiläufige Bestimmung: »Das Leben darzustellen, ist die Aufgabe des Romandichters, das Leben, die menschlichen Leidenschaften mit allen Nüancierungen, das Leben mit allen Farben des Klimas und der Zeit, und des Dichters bildender Geist muß ordnend schweben über dieses Chaos, und das Lebensprinzip erfassen: die Liebe.«⁶⁷ Darauf wird noch zurückzukommen sein. Besonders einschlägig für die Formproblematik, um die es gegenwärtig geht, ist aber eine genauere Bemerkung Jeitteles' über das formale Integrationsprinzip: »Was die Einheit, die Episoden, die Charakteristik des Romans betrifft, gelten die für das Epos aufgestellten Bestimmungen. Form und Einkleidung desselben sind gewöhnlich die erzählende, auch zur leichtern Charakteristik zuweilen die Briefform.«⁶⁸ Genau dieser epistolarischen Gestaltungsweise bedient sich Goethe nicht nur in *Die Leiden des jungen Werthers* (1774/1786), sondern auch in *Der Sammler und die Seinigen*.

Dass die Kennzeichen formaler Offenheit und formintegrativer Potenz damals aber keineswegs der »Novelle« zugeschrieben wurden, belegt ein Blick in den – merklich kürzeren – einschlägigen Artikel desselben Lexikons; zwar sei man »in der Festsetzung der Unterschiede zwischen Roman, Novelle und Erzählung [...] noch nicht ganz einig«, doch bemerkt Jeitteles in kritischer Auseinandersetzung mit einer Gattungsdefinition durch Carl Friedrich von Rumohr:

In der Novelle knüpft sich nicht etwa der geistreiche Inhalt an die Begebenheit, diese vielmehr an die Idee, welche dem Ganzen zum Grunde liegt, und darin hindurchgehalten und gehandhabt wird. Eine Novelle ist daher mehr die Hervorbringung des Tiefsinns als der Imagination; Gefühl, Anschaulichkeit, Handlung, sogar jedes freiere Aufsprudeln des Geistes ist eigentlich von der Novelle ganz ausgeschlossen.⁶⁹

In Anlehnung an Ludwig Tieck betont Jeitteles sodann die Bedeutung des »Wendepunct[es]« für die Abgrenzung der Novelle von den anderen Erzählfor-

66 Ebd., S. 264.

67 Ebd., S. 265.

68 Ebd., S. 266.

69 Ebd., S. 132–134, hier S. 132.

men; entscheidend sei die »Wendung der Geschichte«, der »Punct, von welchem aus sie sich unerwartet völlig umkehrt und doch natürlich vom Charakter und den Umständen angemessen die Folge entwickelt.«⁷⁰ Für einen solchen Punkt bedarf es freilich einer monolinearen, geschlossenen Handlungsführung; in *Der Sammler und die Seinigen* kann davon keine Rede sein. Übereinstimmend mit diesem Distinktionskriterium fasst Jeitteles die Definitionsvorschläge von August Wilhelm Schlegel, Rumohr und Tieck folgendermaßen zusammen: »Aus allen Untersuchungen resultiert, daß die Hauptsache in der Novelle darin bestehe, einen interessanten Gedanken dichterisch aufzufassen und zu halten, durch anziehende Gestalten wie im Drama vorzuführen und ohne übertriebene Verwickeltheit und tragisch zu lösen«⁷¹ – im Unterschied zum polylinearen und potenziell mehrstimmigen Roman. Deutlich findet sich in diesen terminologischen Syntheseversuchen die Annahme einer besonderen gattungskonstitutiven Offenheit der Romanform gegenüber der erzählerisch konzentrierteren, geschlossenen Novellenform historisch bestätigt.

Auch Wilhelm Hebenstreits nur weniger Jahre später publizierte *Encyklopädie der Aesthetik* bestimmt im ausführlichen Lemma »Roman« dessen Funktion zwar »im Allgemeinen« als »Charakter- oder Situationsgemälde, ein Bild des Gewordenen mit den Ursachen seiner Entwicklung, im engeren Sinn die poetische Verschaulichung [sic] eines individuellen Lebens, in der Form einer geschichtlichen Erscheinung, nicht bloß gehörig gezeichnet, sondern auch dem eigenen Ziel zugeführt.«⁷² Doch selbst diese in ihrer Orientierung am Entwicklungsgang einer »Hauptperson« offensichtlich von Hegels 1835–1838 postum publizierten *Vorlesungen über Ästhetik* inspirierte und damit typisch »deutsche« Gattungsbestimmung verzeichnet trotz der ihr innewohnenden teleologischen Vorstellung eine formkonstitutive Offenheit für Heterogenes:

Die ausführliche Individualisierung der Persönlichkeit muß daher mit der Anschaulichkeit der Verhältnisse verknüpft seyn, weshalb der Roman auch die Einmischung von Episoden [...] gestattet, und zugleich den Charakter einer bestimmten Zeitperiode u. dgl. zeichnen kann. Dadurch nimmt er einen größeren Umfang und eine größere Ruhe in Anspruch, denn in ihm, der das Gewordene darstellt, nicht wie das Drama das Wer-

70 Ebd., S. 132f.

71 Ebd., S. 133.

72 Wilhelm Hebenstreit: *Encyklopädie der Aesthetik*. Ein etymologisch-kritisches Wörterbuch der ästhetischen Kunstsprache. Wien: Gerold 1843 (= Nachdruck Hildesheim, New York: Olms 1978), S. 631–634, hier S. 631.

dende, überragt der Verstand die Phantasie. Eben so wenig, als mit dem Werdenden, beschäftigt der Roman sich mit der Erzählung einzelner Vorfälle des menschlichen Lebens, wie die Novelle [...], welche sogar gleichsam als Episode von ihm aufgenommen werden kann, in so fern sie vermöge ihrer Einfachheit ein genau bezeichnetes Bild der Verhältnisse zu geben vermag.⁷³

Für den gegenwärtigen Kontext einschlägig ist Hebenstreits Betonung, dass »selbst der einwirkende Zufall [...] gleichsam nur scheinbar eintreten« müsse, weil »das Ganze aus dem Standpunkt der bestimmten Handlung selbst, objektiv, auszuführen ist, die Motivierung aber mehr subjektiv und innerlich, d. i. mehr von Personen und ihrem Thun abhängen muß.«⁷⁴ Die hier hervorgehobene »Objektivität« der Darstellung erlaubt zumindest latent eine plurilineare, multiperspektivische Handlungsführung und gattungskonstitutive Vielstimmigkeit.

Das etwas knappere Lemma »Novelle« hingegen definiert seinen Gegenstand »in der Dichtkunst« als »eine lebendig und einfach dargestellte Begebenheit, oder ein Gemälde interessanter möglicher Situationen und deren Verknüpfung«.⁷⁵ In ausdrücklicher Abhebung von der sich damals erst allmählich als kunstoffähig emanzipierenden, offenen Großgattung moderner Erzählkunst heißt es: »Die Novelle entwickelt nicht Charaktere, wie der Roman, sondern stellt sie dar, und wenn in ihr eine Entwicklung sichtbar wird, so will sie doch nur, wie schon anderweit bemerkt ist, das Erscheinungsleben vorführen, sey es auch in Meinungen, in Gedanken und in der Welt des Geistes.«⁷⁶ Sie beschäftigt »sich mit der Erzählung *einzelner* Vorfälle, Situationen und Ereignisse des menschlichen Lebens« und dränge »deren Entwicklung auf Einen Punkt zusammen, so daß sie auch als eine ausführliche Charakterisirung besonderer Verhältnisse des menschlichen Lebens durch einen bestimmten Fall erklärt werden kann. Die Novelle duldet keine Episoden«, aber sei durch einen »sonderbaren auffallenden Wendepunkt« charakterisiert,⁷⁷ und selbst

73 Ebd.

74 Ebd.

75 Ebd., S. 509f., hier S. 509.

76 Ebd. Die Tieck'sche Novelle, »welche die in bestimmter Situation befindlichen Personen weniger durch Handlungen, als durch ihre Ansichten und Meinungen sich darstellen läßt«, ist laut Hebenstreit allerdings »wohl ein *kleiner* Roman, aber mit besonderer Eigenthümlichkeit, zu nennen« (ebd.).

77 Vgl. folgendes Fazit: »Das Eigenthümliche der Novelle besteht mithin darin, daß sie einen (großen oder kleinen) Vorfall in das hellste Licht stellen soll, dieser Vorfall zugleich aber auch ungewöhnlich, oder räthselhaft und als höchst selten erscheinen muß, so leicht er sich übrigens ereignen kann. Durch einen solchen sonderbaren auffallenden Wendepunkt unterscheidet die Novelle sich von allen anderen Gattungen der Erzählung.« (ebd.)

wenn mehrere Exemplare der Gattung »zu selbstständigen Gliedern der Verhältnisse in einem Novellenkranz« zusammengeführt erscheinen, sei es erforderlich, dass »die Dichtung in der Einheit abgeschlossen wird.«⁷⁸

In diesen Versuchen einer Gattungsbestimmung entlang der Leitdifferenz »offen/geschlossen« dokumentiert sich jene intensive Reflexion, die um und seit 1800 stattgefunden und dabei insbesondere auf das integrative Vermögen als charakteristisches Potenzial der Romanform abgehoben hat. Die Lexikondefinitionen gehen der künstlerischen Produktion nicht voraus, sondern reagieren vielmehr auf diese, also auch auf Texte wie Goethes »kleinen KunstRoman«. Anders die avancierte, kritische Poetologie; so hatte Herder im Neunundneunzigsten seiner *Briefe zu Beförderung der Humanität* (Achte Sammlung) bereits 1796 mit Blick auf die damals führenden englischen Vertreter der Gattung »Roman« betont:

So verschieden ihre Manier ist, so wenig schließen sie andre glückliche Formen aus [...]. Keine Gattung der Poesie ist von weiterem Umfange, als der Roman; unter allen ist er auch der *verschiedensten Bearbeitung* fähig: denn er enthält oder kann enthalten nicht etwa nur Geschichte und Geographie, Philosophie und die Theorie fast aller Künste, sondern auch die Poesie aller Gattungen und Arten – in Prose. [...] Die größten Disparaten läßt diese Dichtungsart zu: denn sie ist Poesie in Prose.⁷⁹

Die frühromantische Poetik, insbesondere jene Friedrich Schlegels, hat Herders Konzept im Sinne der »Vermischung und Verflechtung sehr heterogener Bestandteile« als »nothwendige Aufgabe des Romans« dann weiterentwickelt und durch eigene Hervorbringungen mit performativer Kraft wirkungsmächtig beglaubigt: »Das Wesentliche des Romans ist die chaotische Form«,⁸⁰ was von der »Novelle« niemand behaupten wollte.

Entsprechendes wurde von der literaturwissenschaftlichen Theoriebildung des 20. Jahrhunderts bestätigt und terminologisch weiter differenziert. Als Gewährsmann einer auch historisch-narratologischen Diagnose der in Goethes »kleinem KunstRoman in Briefen« textuell wirksamen allgemeinen Gattungsdynamik sei in diesem kleinen Exkurs abschließend der bekannteste Theoretiker für literari-

78 Ebd.

79 Vgl. Johann Gottfried Herder: Werke in zehn Bänden. Hg. von Martin Bollacher u.a. Bd. 7: Briefe zu Beförderung der Humanität. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag 1991, S. 547f.

80 Vgl. Friedrich Schlegel: Fragmente zur Poesie und Literatur II und Ideen zu Gedichten. In: Friedrich Schlegel: Literary Notebooks 1797–1801. Hg. von Hans Eichner. London: Athlone Press 1957, S. 159 u. 180 (Nr. 1565 und 1804).

sche Vielstimmigkeit in Erzähltexten konsultiert: Der russische Literaturwissenschaftler Michail Bachtin hat »den Blick auf die Gattung« des Romans mit der Frage nach »ihren spezifischen Forderungen an die Sprache und ihren besonderen Möglichkeiten« verbunden, »die sie der Sprache eröffnet.«⁸¹ Besonders interessiert Bachtin sich für Bilder »einer fremden Sprache« innerhalb des Roman-
textes, also für die einzelnen Sprachen (*paroles*) von Figuren, die »hier keineswegs als *primäre Darstellungsmittel*« erscheinen, sondern selbst »zum *Gegenstand der künstlerischen Darstellung*« werden, »insbesondere der parodistisch-stilisierenden Darstellung.«⁸² Mit anderen Worten: »Der Autor stellt diese Sprache[n] dar, führt ein Gespräch mit ih[nen], dieses Gespräch wird in das Innere des Bildes der Sprache[n] integriert, dialogisiert dieses Bild von innen her. Von dieser Art sind auch alle wesentlichen Romanbilder, es sind von innen her dialogisierte Bilder fremder Sprachen, Stile und Weltanschauungen.«⁸³ Der ›Nouvelle‹ hat man diese ›innere Dialogizität‹ hingegen keineswegs zugeschrieben.

III.

Betrachtet man Goethes epistolarischen Text nun unter dieser Optik »einer dialogischen Beziehung«⁸⁴ zwischen Autor- und Figurenrede als Gattungsmerkmal, dann erhält seine Bezeichnung der fiktionalen Briefsammlung als ›kleiner Roman‹ neben der Betonung ihrer gefälligen Gestalt retrospektiv noch einen weiteren Sinn: Die Romanform hat laut Bachtin ganz bestimmte Konsequenzen für die in ihr getätigten Einzeläußerungen und mithin auch für die gesamte Erscheinungsform des Textes, dessen fundamentale Dialogizität als gattungskonstitutiv erscheint und gleichzeitig die eigene Möglichkeitsbedingung textuell reflektiert. Es fällt nicht schwer, Goethes »kleinen KunstRoman in Briefen« unter diesem Gesichtspunkt zu lesen, zumal der Text selbst eine regelrechte Poetik des geselligen, womöglich heiteren Gesprächs entwirft. So schreibt der fiktionale Oheim an die Herausgeber der *Propyläen*:

81 Michail Bachtin: Das Wort im Roman. In: Textsemiotik als Ideologiekritik. Hg. von Peter V. Zima. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977, S. 183–193, hier S. 183; vgl. Michail M. Bachtin: Aus der Vorgeschichte des Romanwortes. [russ. 1940] In: M. M. B.: Die Ästhetik des Wortes. Hg. und eingeleitet von Rainer Grübel. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979, S. 301–337, hier S. 302.

82 Bachtin: Das Wort im Roman (Anm. 81), S. 185.

83 Ebd., S. 187.

84 Ebd.

Ich habe mich unsers Gesprächs wieder erinnert, ich habe die ähnlichen Gesinnungen in Ihren Papieren wieder angetroffen und mich jetzt, wie damals gefreut, daß wir in so vielen Fällen als Kunstbeurtheiler zusammen treffen. / Diese Entdeckung ist mir doppelt schätzbar, indem ich Ihre Meynung, so wie die meinige, täglich prüfen kann, ich darf nur ein Fach meiner Sammlung, welches ich will, vornehmen, darf es durchgehen und mit unsern theoretischen und praktischen Aphorismen zusammenhalten. Da geht es denn oft recht gut und heiter, manchmal stoße ich an, manchmal kann ich weder mit Ihnen noch mit mir selbst einig werden.⁸⁵

Diese Worte erinnern für sich schon an jene Überlegungen, welche Goethe genau zur selben Zeit unter der Überschrift »Geständniß des Uebersetzers« an den Beginn seines dialogischen ›Totengesprächs‹ *Diderots Versuch über die Mahlerey* (1799) gestellt hat,⁸⁶ ohne ihnen dann in der kommentierten Übersetzung konsequent zu entsprechen.⁸⁷ Ausdrücklicher noch als der Oheim konstatiert dann dessen Nichte Julie an sich selbst einen regelrechten »Geist des Widerspruchs«, der sie etwa »antreibt«, ihrerseits den Herausgebern »zu schreiben«,⁸⁸ um ihre vom Oheim abweichende Meinung – etwa über andere Familienmitglieder – scherzhaft kund zu tun; sie begründet das wie folgt: »Nun sieht es aus als ob ich mich über meine Schwester aufhalte! denn das ist ja wohl das klügste was man thun kann um sich Ruhe zu verschaffen, daß man gegen die andern ein wenig unverträglich ist.«⁸⁹ Doch selbst der Oheim bekennt hinsichtlich seines Verhältnisses insbesondere zur älteren Generation: »Auf diese Weise blieb ich mit Vater, Schwager und Oheim beständig im Widerspruch, der sich um so mehr verlängerte und befestigte, als keiner die Art, sich mir oder mich ihm zu nähern verstand.«⁹⁰ Von einer vollkommen monolithischen Ästhetik kann hier also bereits in der Selbstwahrnehmung der Familienmitglieder keine Rede sein⁹¹ – ein Eindruck, der sich noch vertieft, wenn

85 P II.2, S. 26–27; vgl. MA 6.2, S. 76. Vgl. aber auch die unmittelbare Fortsetzung dieser Passage:

»Indessen bewährt sich doch, daß man schon viel gewonnen hat, wenn man in Hauptsachen mit einander übereintrifft, wenn das Kunsturtheil, das zwar wie eine Wage immer hin und wieder schwankt, doch an einem tüchtigen Kloben befestigt ist und nicht, wenn ich im Gleichniß verharren darf, Wage und Wagschalen zugleich hin und wieder geworfen werden.« (P II.2, S. 27)

86 Vgl. P I.2, S. 1–5; vgl. MA 7, S. 519–521.

87 Vgl. dazu den Beitrag von Elisabeth Décultot im vorliegenden Band.

88 P II.2, S. 106; vgl. MA 6.2, S. 121.

89 P II.2, S. 45; vgl. MA 6.2, S. 87.

90 P II.2, S. 50; vgl. MA 6.2, S. 89.

91 Vgl. auch den Bericht über die »Recapitulation boshafter Bemerkungen« (P II.2, S. 105; vgl. MA 6.2, S. 120f.).

man deren ebenfalls nicht widerspruchsfreies Verhältnis zu den Herausgebern der *Propyläen* berücksichtigt. Am Ende des Vierten Briefes fordert der Oheim diese sogar explizit auf zum scherzhaften Widerspruch:

[F]ür diesmal [...] schließe ich mit dem Wunsche daß das Ende meines Briefs, wenn es Ihnen Gelegenheit giebt sich über meine Anmaßung lustig zu machen, Sie mit dem Anfange desselben versöhnen möge, wo ich mich vermaß einige liebenswürdige Schwächen geschätzter Freunde zu belächeln. Geben Sie mir das Gleiche zurück, wenn Ihnen mein Unterfangen nicht widerwärtig scheint, schelten Sie mich, zeigen Sie mir auch meine Eigenheiten im Spiegel [...].⁹²

Vorausgegangen ist dieser Aufforderung eine explizite satirische Bloßstellung der gestrengen *Propyläen*-Herausgeber durch den Oheim: »[A]uch Sie, meine Herren, daß ich es nur gestehe, haben meiner stillen Schadenfreude einige Nahrung gegeben, ohne daß meine Verehrung, meine Liebe für Sie dadurch gelitten hätte.« Der Oheim nämlich brachte den würdigen Herren aus Weimar seine jungen Nichten »aus dem Gesicht«, was die Herren offenbar mit verstohlenen Blicken quittierten:

[V]erzeihen Sie ich mußte heimlich lächeln wenn Sie von dem Antikenschrank, von den Bronzen, die wir eben durchsahen, immer nach der Thüre schielten, die aber nicht wieder aufgehen wollte. Die Kinder waren verschwunden und hatten den Frühstückswein mit den Zwiebacken stehen lassen, mein Wink hatte sie entfernt, denn ich wollte meinen Alterthümern eine ungetheilte Aufmerksamkeit verschaffen.⁹³

Das scherzhafte Spiel mit persönlichen Neigungen und Schwächen der Herausgeber hat dem Einvernehmen jedenfalls keinen Abbruch getan, wie folgende Bemerkung des Oheims am Anfang des Fünften Briefs bestätigt: »Die Heiterkeit Ihrer Antwort bürgt mir daß Sie mein Brief in der besten Stimmung angetroffen und Ihnen diese herrliche Gabe des Himmels nicht verkümmert hat; auch mir waren Ihre Blätter ein angenehmes Geschenk in einem angenehmen Augenblick.«⁹⁴

92 P II.2, S. 65; vgl. MA 6.2, S. 98.

93 P II.2, S. 58; vgl. MA 6.2, S. 94. Der Sammler und Oheim fährt fort: »Verzeihen Sie dieses Bekenntniß und erinnern Sie sich daß ich Sie des andern Morgens möglichst entschädigte, indem ich Ihnen im Gartenhause nicht allein die gemahlten, sondern auch die lebendigen Familienbilder vorstellte und Ihnen, bey einer reizenden Aussicht auf die Gegend, das Vergnügen einer fröhlichen Unterhaltung verschaffte [...].« (ebd.)

94 P II.2, S. 65; vgl. MA 6.2, S. 98.

Auf heitere Weise betreibt Goethe hier eine Selbstironisierung jenes normativen Rigorismus, dessen die *Propyläen* von manchen Zeitgenossen verdächtigt wurden. Zugleich lässt er seinen Oheim über die Antwort der Herausgeber auf den Versuch einer Typologie der Kunstliebhaber durch die Sammler-Familie voller Hochachtung berichten: »[...] Ihre Anmerkungen zu meinen wunderlichen Classificationen hätten nicht leicht geschwinder Frucht gebracht, als eben in dem Augenblick da sie, wie ein schon keimender Saame, in ein fruchtbares Erdreich fielen.«⁹⁵ Auch hier nährt sich die wachsende Erkenntnis vom kolloquialen Austausch.

Das teilnehmende Gespräch vermag schließlich sogar die Kluft zu überbrücken, die zwischen dem Oheim und dem jungen Philosophen, einem entfernten Verwandten, durch dessen – dem Sammler als neumodischer Unfug erscheinende – transzendentalphilosophische Leidenschaft entstanden ist. Zunächst hatte sich der Oheim bitter darüber beklagt,

wie sehr er sich in seiner Abwesenheit verändert hat. Als er auf Academien zog, versprach er viel. Er trat aus der Schule, stark im Griechischen und Lateinischen, mit schönen Kenntnissen beyder Litteraturen, bewandert in der alten und neuen Geschichte, nicht ungeübt in der Mathematik und was noch alles erfordert wird, um dereinst ein tüchtiger Schulmann zu werden, und nun kommt er zu unserer größten Betrübniß als Philosoph zurück. Der Philosophie hat er sich vorzüglich, ja ausschließlich gewidmet und unsere kleine Societät, mich eingeschlossen, die wir denn freylich keine sonderlichen philosophischen Anlagen zu haben scheinen, ist sämmtlich um Unterhaltung mit ihm verlegen; was wir verstehen, interessirt ihn nicht und was ihn interessirt, verstehen wir nicht. Er redet eine neue Sprache und wir sind zu alt, sie ihm abzulernen.⁹⁶

Die überlieferte klassische Bildung wird hier der als ungesellig-monologisch diskreditierten Transzendentalphilosophie Kants und Fichtes entgegengesetzt. Der Oheim bedient sich dabei der damals topischen popularphilosophischen Einwände gegen die weithin als unverständlich geltende idealistische Philosophie, die er genauso harsch ablehnt wie der später hinzukommende altertumskundige Gast.⁹⁷

95 P II.2, S. 65f.; vgl. MA 6.2, S. 98.

96 P II.2, S. 30f.; vgl. MA 6.2, S. 78f.

97 So beklagt auch der Gast an der neuen Philosophie: »[E]s ist die Art der neuen Herren Philosophen alle Dinge auf ihren eignen Grund und Boden zu spielen, und bequemer ist es freylich die Welt nach der Idee zu modeln, als seine Vorstellungen den Dingen zu unterwerfen.« (P II.2, S. 79; vgl. MA 6.2, S. 106) Er nimmt damit die berühmte, Hegel zugeschriebene Sentenz vorweg: »Wenn die Tatsachen nicht mit der Theorie übereinstimmen – umso schlimmer für die Tatsachen«, wendet sie aber ins Kritische.

Besonders stößt er sich an der ihr unterstellten anschauungsfernen Spekulation:

Was ist das mit der Philosophie und besonders mit der neuen für eine wunderliche Sache! In sich selbst hineinzugehen, seinen eignen Geist über seinen Operationen zu ertappen, sich ganz in sich zu verschließen, um die Gegenstände desto besser kennen zu lernen! Ist das wohl der rechte Weg? Der Hypochondrist, sieht der die Sachen besser an, weil er immer in sich gräbt und sich untergräbt? Gewiß diese Philosophie scheint mir eine Art von Hypochondrie zu seyn, eine falsche Art von Neigung, der man einen prächtigen Nahmen gegeben hat. Verzeihen Sie einem Alten, verzeihen Sie einem practischen Arzte.⁹⁸

Indem der Oheim die Auswüchse solipsistischer Reflexion als letzte Konsequenz der monologischen Denkform spezialisierter Universitätsphilosophie geißelt, erweist er sich nicht nur als ›praktischer‹, sondern durchaus zeittypisch auch als ›moralischer Arzt‹ – man denke nur an das von Karl Philipp Moritz gegründete *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde* (1783–1793) sowie an dessen ›psychologischen Roman‹ *Anton Reiser* (1785–1786). Als solcher sieht er den jungen Philosophen gleichsam subjektivistisch in die ›Tasso-Falle‹ tappen⁹⁹ und setzt dagegen – nach dem Muster der *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795) – auf einen dialogischen bzw. polylogischen Austausch in *aestheticis*.¹⁰⁰

Gegen die Kritik des Oheims am Philosophen muss freilich wiederum Julie Einspruch erheben. Sie kritisiert an ihrem Onkel, »daß er unsern guten Philo-

98 P II.2, S. 31; vgl. MA 6.2, S. 79.

99 Vgl. Johann Wolfgang Goethe: Torquato Tasso. Ein Schauspiel, V. 2117–2139 (MA 3.1, S. 483f.). Diagnostiziert wird hier die Gefahr, »ins Abstruse, in den Abgrund des Subjects« zu versinken (MA 17, 778), um es mit den späteren Worten aus den *Maximen und Reflexionen* (Hecker-Nr. 338) zu formulieren. Dieses ›Versinken in sich selbst‹ bezeichnet in der Semantik des ausgehenden 18. Jahrhunderts ein ganz spezifisches psychopathologisches Syndrom, nämlich die seinerzeit so genannte ›Melancholie‹ oder ›Hypochondrie‹ des Künstlers (beide Begriffe wurden damals oft synonym gebraucht). So formulierte Goethe angeblich noch 1814 in einem Tischgespräch mit Friedrich Wilhelm Riemer: »Hypochondrisch sein heißt nichts anders, als ins Subjekt versinken.« (Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang. 5 Bde. in 6 Teilbdn. Auf Grund der Ausgabe und des Nachlasses von Flodoard Freiherrn v. Biedermann ergänzt und hg. von Wolfgang Herwig. Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler 1965–1987, Bd. 2, S. 896)

100 Vgl. folgende Selbstermahnung: »Doch hievon ja nichts weiter! Die Politik hat mir meinen Humor nicht verdorben und es soll der Philosophie gewiß auch nicht gelingen; also geschwind, ins Asyl der Kunst! Geschwind zur Geschichte, die ich versprochen habe, damit nicht diesem Briefe gerade das mangle[,] weswegen er angefangen ist.« (P II.2, S. 31f.; vgl. MA 6.2, S. 79)

sophen« bei den Herausgebern der *Propyläen* »anschwärzen will«, und führt eine regelrechte Verteidigungsrede:

Es ist nicht artig noch billig vom Oheim einen jungen Mann, der ihn und Sie wahrhaft liebt und verehrt, darum so strenge zu tadeln weil er so ernsthaft auf einem Wege verharret, auf dem er sich nun einmal zu bilden glaubt. Seyn Sie aufrichtig und sagen Sie mir, ob wir Frauen nicht eben deswegen manchmal besser sehen als die Männer, weil wir nicht so einseitig sind und gern jedem sein Recht wiederfahren lassen. Der junge Mann ist wirklich gesprächig und gesellig. Er spricht auch mit mir und wenn ich gleich seine Philosophie keinesweges verstehe, so verstehe ich doch, wie mich deucht, den Philosophen.¹⁰¹

Mit diesen ironischen Worten suggeriert die junge Frau aus dezidiert weiblicher Perspektive einerseits, dass der »strenge« Oheim selbst »einseitig« wahrnehme, andererseits, dass eine freundliche Betrachtungsweise die rigoroseste systematische Philosophie bzw. ihre Urheber und deren Impulse lebensweltlich zu motivieren verstehe. Ihr Onkel hingegen beharrt vorerst auf seinem traditionelleren Standpunkt und bemängelt von neuem die verlorene Gesprächsfähigkeit des Philosophen:

Julie hat in ihrer letzten Nachschrift dem Philosophen das Wort geredet, leider stimmt der Oheim noch nicht mit ein, denn der junge Mann hält nicht nur auf einer besondern Methode, die mir keinesweges einleuchtet, sondern sein Geist ist auch auf solche Gegenstände gerichtet über die ich weder viel denke noch gedacht habe. In der Mitte meiner Sammlung sogar, durch die ich fast mit allen Menschen in ein Verhältniß komme, scheint sich nicht einmal ein Berührungspunct zu finden. Selbst den historischen, den antiquarischen Antheil, den er sonst daran zu nehmen schien, hat er völlig verloren. [...] Da ist es nun um die Unterhaltung, von der ich mir so viel versprach, beynahe gethan, und es hilft mir nichts daß ich ihn als einen edeln Menschen schätze, als einen guten liebe, als einen Verwandten zu befördern wünsche, wir haben einander nichts zu sagen. Meine Kupfer lassen ihn stumm, meine Gemähle kalt.¹⁰²

Den Hintergrund dieser rekurrenten Klagen bildet die fehlende Offenheit und Dialogbereitschaft des Philosophen, der sich lieber mit systematischem Theore-

101 P II.2, S. 43; vgl. MA 6.2, S. 85f.

102 P II.2, S. 46f.; vgl. MA 6.2, S. 87.

tisieren als mit geselligen Gesprächen beschäftigt.¹⁰³ Andererseits karikiert der philosophiekritische praktische Arzt sich in seinem übertriebenen »Unmuth« nicht ohne Selbstironie als »ein wahrer Oheim in der deutschen Comödie«, der doch aus »Erfahrung« wissen müsse, »daß es der Weg nicht sey sich mit den Menschen zu verbinden, wenn wir uns die Eigenschaften exageriren[,] durch welche sie von uns allenfalls getrennt erscheinen.«¹⁰⁴

Doch damit hat Goethes mephistophelische Ironie noch lange nicht ihr Beenden. Der junge Philosoph berichtet den Herausgebern der *Propyläen* nämlich über sich selbst: »Von der Poesie der Alten kann ich einige Rechenschaft geben, von der bildenden Kunst habe ich wenige Kenntniß.«¹⁰⁵ Er erinnert darin offensichtlich nicht allein an das historische Vorbild Friedrich Schillers,¹⁰⁶ sondern vertritt wie dieser auch einen ästhetisch integrativen Ansatz im Sinne der engen inneren Verwandtschaft aller »schönen Künste«. ¹⁰⁷ Und gegenüber dem antiidealistisch eingestellten altertumskundigen Gast gibt er sich sogleich recht kämpferisch¹⁰⁸ als Anhänger des damals noch relativ neuen deutschen Idealismus zu erkennen: »[W]enn der Kenner, der Liebhaber der Kunst das Schöne nicht aufgeben darf; so muß der Schüler der Philosophie sich das Ideal nicht unter die Hirngespinnste verweisen lassen.«¹⁰⁹ Innerhalb des »kleinen KunstRomans in Briefen« wird hier tatsächlich die Stimme Schillers vernehmbar. Dem-

103 Vgl. folgenden Bericht des Oheims: »Die Sittenlehre, von der ich außerhalb meines Herzens wenig weiß, beschäftigt ihn besonders; das Naturrecht, das ich nicht vermisste, weil unser Tribunal gerecht und unsere Polizey thätig ist, verschlingt seine nächsten Forschungen; das Staatsrecht, das mir in meiner frühesten Jugend schon durch meinen Oheim verleidet wurde, steht als das Ziel seiner Aussichten.« (P II.2, S. 46; vgl. MA 6.2, S. 87)

104 P II.2, S. 47; vgl. MA 6.2, S. 87f.

105 P II.2, S. 76; vgl. MA 6.2, S. 105. Schon kurz zuvor hatte er im Sinne einer *captatio benevolentiae* eingestanden: »Daß ich gestern Abend mich in ein Gespräch über bildende Kunst lebhaft einmischte, da mir das Anschauen derselben fehlt, und ich nur einige litterarische Kenntnisse davon besitze, werden Sie mir verzeihen, wenn Sie meine Relation vernehmen und daraus ersehen daß ich bloß im Allgemeinen geblieben bin, daß ich mein Befugniß mit zu reden mehr auf einige Kenntniß der alten Poesie gegründet habe.« (P II.2, S. 76; vgl. MA 6.2, S. 104)

106 Vgl. [Art.] Müller: Der Sammler und die Seinigen (Anm. 30), S. 361.

107 Vgl. folgende Aussage: »Und doch sind die schönen Künste nahe verwandt, die Freunde der verschiedensten sollten sich nicht mißverstehn.« (P II.2, S. 77; vgl. MA 6.2, S. 105)

108 »Ich will nicht leugnen daß die Art wie der Gegner mit meinem Freunde verfuhr mich entrüstete. Ich bin noch jung, entrüste mich vielleicht zur Unzeit und verdiene um desto weniger den Titel eines Philosophen. Die Worte des Gegners griffen mich selbst an [...].« (P II.2, S. 76; vgl. MA 6.2, S. 104)

109 Ebd.

entsprechend setzt der Philosoph dem bloß instrumentellen »Verstand«¹¹⁰ des »Charakteristik« die ethisch geläuterte »Vernunft«¹¹¹ im Sinne Kants entgegen, ja er vertritt gegenüber der eindimensionalen Verstandeslastigkeit das besonders von Schillers Anthropologie propagierte Ideal des »ganzen Menschen«, das eben auch das »Gemüth«¹¹² umfasst: »[D]er Mensch ist nicht bloß ein denkendes, er ist zugleich ein empfindendes Wesen. Er ist ein Ganzes, eine Einheit vielfacher, innig verbundner Kräfte und zu diesem Ganzen des Menschen muß das Kunstwerk reden, es muß dieser reichen Einheit, dieser einigen Mannigfaltigkeit in ihm entsprechen.«¹¹³ Gut schillerisch bestimmt er sodann das »menschliche Gemüth« sogar als den »allgemeinen Punkt[,] in welchem die Wirkungen aller Kunst, redender sowohl als bildender[,] sich sammeln, aus welchem alle ihre Gesetze ausfließen.«¹¹⁴ Begründet wird das hier wiederum anthropologisch: »Die

110 P II.2, S. 80; vgl. MA 6.2, S. 106. Vgl. Friedrich Schiller: Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, 5. Brief. In: Die Horen 1. Jg. (1795), 1. St., S. 22–24, hier S. 23: »Die Aufklärung des Verstandes, deren sich die verfeinerten Stände nicht ganz mit Unrecht rühmen, zeigt im Ganzen so wenig einen veredelnden Einfluß auf die Gesinnungen, daß sie vielmehr die Verderbniß durch Maximen befestigt.«

111 P II.2, S. 83; vgl. MA 6.2, S. 108. Vgl. Friedrich Schiller: Die Horen, eine Monatsschrift, von einer Gesellschaft verfaßt und herausgegeben von Schiller. In: Die Horen 1. Jg. (1795), 1. St., S. II–X, hier S. IVf.: Darin stellt der Herausgeber seinem Journal die Aufgabe, »zu dem Ideale veredelter Menschheit, welches durch die Vernunft aufgegeben, in der Erfahrung aber so leicht aus den Augen gerückt wird, einzelne Züge [zu] sammeln, und an dem stillen Bau besserer Begriffe, reinerer Grundsätze und edlerer Sitten, von dem zuletzt alle wahre Verbesserung des gesellschaftlichen Zustandes abhängt, nach Vermögen geschäftig [zu] seyn.«

112 P II.2, S. 86; vgl. MA 6.2, S. 108. Vgl. Friedrich Schiller: Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, 6. Brief. In: Die Horen 1. Jg. (1795), 1. St., S. 25–35, hier S. 29, wo davor gewarnt wird, dass angesichts der fortschreitenden Arbeitsteiligkeit und der damit einhergehenden Spezialisierung des modernen Berufslebens »die übrigen Anlagen des Gemüths vernachlässigt werden.«

113 P II.2, S. 80; vgl. MA 6.2, S. 107. Vgl. Friedrich Schiller: Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, 8. Brief. In: Die Horen 1. Jg. (1795), 1. St., S. 39–42, hier S. 41f.: »Nicht genug also, daß alle Aufklärung des Verstandes nur insofern Achtung verdient, als sie auf den Charakter zurückfließt; sie geht auch gewissermaßen von dem Charakter aus, weil der Weg zu dem Kopf durch das Herz muß geöffnet werden. Ausbildung des Empfindungsvermögens ist also das dringendere Bedürfnis der Zeit, nicht bloß weil sie ein Mittel wird, die verbesserte Einsicht für das Leben wirksam zu machen, sondern selbst darum, weil sie zu Verbesserung der Einsicht erweckt.«

114 P II.2, S. 79; vgl. MA 6.2, S. 106. Vgl. Friedrich Schiller: Die schmelzende Schönheit. Fortsetzung der Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen, 23. Brief. In: Die Horen 1. Jg. (1795), 6. St., S. 78–85, hier S. 80: »Durch die ästhetische Gemütsstimmung wird also die Selbsttätigkeit der Vernunft schon auf dem Felde der Sinnlichkeit eröffnet, die Macht der

Natur, will ich einmal zugeben, lasse sich unabhängig von dem Menschen denken, die Kunst bezieht sich nothwendig auf denselben; denn die Kunst ist nur durch den Menschen und für ihn.«¹¹⁵

Im Zusammenhang seiner normativen Begründung jeder Form von Kunst auf den kognitiven Vermögen und affektiven Bedürfnissen der Menschen wendet der Philosoph die vom ›Charakteristiker‹ eher naiv-objektivistisch in Anspruch genommene Kategorie der sinnlichen »Erfahrung« nun kantianisch: »Es giebt keine Erfahrung[,] die nicht producirt, hervorgebracht, erschaffen wird.«¹¹⁶ Die Erkenntnis des produktiven Anteils an der reflexiven Wahrnehmung, welche die diegetischen Gesprächspartner des Philosophen, ja Goethe selbst Mitte der 1790er Jahre noch provozieren mochte, doch aus heutiger Sicht nicht mehr sonderlich provokant wirkt, ermöglicht ihm im weiteren Verlauf der Debatte folgende starke These: »[K]ein Portait kann etwas taugen[,] als wenn es der Maler im eigentlichsten Sinne erschafft.«¹¹⁷ Auf diese Weise vermag er die herkömmliche Vorstellung von künstlerischer *mimesis* durch jene der *poiesis* zu ergänzen. Er löst damit zunächst wilden Protest des Gastes wie bald auch eine freundliche Rüge seitens der ungläubigen Julie aus.¹¹⁸ Im Erzählzusammenhang wird so die gewaltige Provokation vor Augen geführt, die seinerzeit von einer idealistischen Position noch ausging. Schon zuvor hatte der Philosoph am einfachen Beispiel des Hundes Bello gegen die primitive Variante von Mimesis polemisiert, die nur zu einer sinnlosen Verdoppelung des dargestellten Gegenstandes führe.¹¹⁹ Die

Empfindung schon innerhalb ihrer eigenen Grenzen gebrochen und der physische Mensch so weit veredelt, daß nunmehr der geistige sich nach Gesetzen der Freiheit aus demselben bloß zu entwickeln braucht.«

115 P II.2, S. 80; vgl. MA 6.2, S. 106.

116 P II.2, S. 86; vgl. MA 6.2, S. 110. Vgl. Friedrich Schiller: Die schmelzende Schönheit. Fortsetzung der Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen, 25. Brief. In: Die Horen 1. Jg. (1795), 6. St., S. 95–101, bes. S. 80f., wo aus seiner bisher ausgeführten kantianischen Wahrnehmungstheorie gefolgert wird: »Aus einem Sklaven der Natur, solange er sie bloß empfindet, wird der Mensch ihr Gesetzgeber, sobald er sie denkt. Die ihn vormem nur als *Macht* beherrschte, steht jetzt als *Objekt* vor seinem richtenden Blick. Was ihm Objekt ist, hat keine Gewalt über ihn; denn um Objekt zu seyn, muß es die seine erfahren.«

117 P II.2, S. 87; vgl. MA 6.2, S. 110.

118 Vgl. P II.2, S. 88; MA 6.2, S. 110f.

119 Vgl. seinen polemischen Ausruf: »Fürwahr der Hund ist zierlich genug! und fühlte der Mann, den wir annehmen, einen Nachahmungstrieb, so würde er dieses Geschöpf auf irgend eine Weise darzustellen suchen; lassen Sie aber auch seine Nachahmung recht gut gerathen, so werden wir doch nicht sehr gefördert seyn, denn wir haben nun allenfalls nur zwey Bellos für einen.« (P II.2, S. 81; vgl. MA 6.2, S. 107)

künstlerische Darstellung zielt ihm zufolge nicht auf eine bloße Abbildung eines Bestehenden, sondern – der neuplatonischen *Idea*-Lehre entsprechend – auf die diesem zugrunde liegende ›Idee‹ oder ›Urform‹:

Nehmen Sie an daß dieser Mann, den wir wegen seines Talents nun schon einen Künstler nennen, sich hierbey nicht beruhigte, daß ihm seine Neigung zu eng, zu beschränkt vorkäme, daß er sich nach mehr Individuen, nach Varietäten, nach Arten, nach Gattungen umthäte, dergestalt daß zuletzt nicht mehr das Geschöpf sondern der Begriff des Geschöpfs vor ihm stünde, und er diesen endlich durch seine Kunst darzustellen vermöchte.¹²⁰

Nicht von ungefähr legt der Philosoph seinen Ausführungen die Schiller'sche Unterscheidung zwischen stets historischem »Stoff«¹²¹ und überzeitlicher ästhetischer ›Form‹ zugrunde – einer absoluten Form, die den historisch kontingenten Stoff letztlich ›vertilgen‹ soll.¹²²

In Analogie zu seinem historischen Modell entwirft er schließlich eine höchst idealistische Kunstphilosophie, die von der normativ verstandenen »Vernunft« ihren Ausgang nimmt und diese durch die sinnliche Erfahrung der »Schönheit« im Sinne einer ›ästhetischen Erziehung‹ ausgleicht: »[F]ragen wir uns die Forderungen ab die der Geist an ein Kunstwerk macht. Eine beschränkte Neigung soll nicht nur ausgefüllt, unsere Wißbegierde nicht etwa nur befriedigt, unsere Kenntniß nur geordnet und beruhigt werden; das höhere was in uns liegt will erweckt seyn, wir wollen verehren und uns selbst als verehrungswürdig fühlen.«¹²³ Der Künstler müsse seinem Gegenstand das »Göttliche« verleihen, »das wir freylich nicht kennen würden[,] wenn es der Mensch nicht fühlte und selbst hervorbrächte.«¹²⁴ Mit anderen Worten:

Der menschliche Geist befindet sich in einer herrlichen Lage wenn er verehrt, wenn er anbetet, wenn er einen Gegenstand erhebt und von ihm erhoben wird; allein er mag in diesem Zustand nicht lange verharren, der Gattungsbegriff ließ ihn kalt, das Ideale erhob ihn über sich selbst; nun aber möchte er in sich selbst wieder zurückkehren, er möchte

120 P II.2, S. 82; vgl. MA 6.2, S. 108.

121 P II.2, S. 77; vgl. MA 6.2, S. 106.

122 Vgl. Friedrich Schiller: Die schmelzende Schönheit. Fortsetzung der Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen, 22. Brief. In: Die Horen 1. Jg. (1795), 6. St., S. 71–77, hier S. 75.

123 P II.2, S. 83; vgl. MA 6.2, S. 108.

124 P II.2, S. 84; vgl. MA 6.2, S. 109.

jene frühere Neigung, die er zum Individuo gehegt, wieder genießen, ohne in jene Beschränktheit zurück zu kehren und will auch das Bedeutende, das Geisterhebende nicht fahren lassen. Was würde aus ihm in diesem Zustande werden, wenn die Schönheit nicht einträte und das Räthsel glücklich löste! Sie giebt dem Wissenschaftlichen erst Leben und Wärme, und indem sie das Bedeutende, Hohe mildert und himmlischen Reiz darüber ausgießt, bringt sie es uns wieder näher. Ein schönes Kunstwerk hat den ganzen Kreis durchlaufen, es ist nun wieder eine Art Individuum, das wir mit Neigung umfassen, das wir uns zueignen können.¹²⁵

Mit seiner Aufwertung der »Schönheit« gegenüber dem verstandesmäßig »Wissenschaftlichen« gelangt der Philosoph zu einem vorläufigen Fazit, das – trotz der viel knapperen Argumentation – strukturell an Schillers Konzept der »ästhetischen Erziehung« erinnert: »[D]er kleine Kreis ist geschlossen, wir sind wieder da wo wir ausgegangen sind; das Gemüth hat gefordert, das Gemüth ist befriedigt und ich habe weiter nichts zu sagen.«¹²⁶

Doch behält der Philosoph im *Sammler* tatsächlich das letzte Wort? Keineswegs: Er versucht zwar, auch Julie von seinem anthropologischen Postulat einer »schaffende[n] Kraft« des Menschen zu überzeugen, doch es mangelt ihm an der theoretisch in Anspruch genommenen Liebe sowie an geselliger Bildung. Erstere vermag er bislang nur recht abstrakt als »die göttliche Kraft der Liebe« zu preisen,¹²⁷ ohne sie wirklich »ergründet« zu haben;¹²⁸ an Letzterer – an geselliger Bildung – gebricht es ihm derzeit noch mehr, wie folgende von ihm selbst kolportierte Szene zeigt, die Goethe erst nachträglich (»auf einem eingelegten Folioblatt von Geists Hand mit Goethes Correkturen«¹²⁹) der Handschrift H² hinzugefügt hat:

125 P II.2, S. 85; vgl. MA 6.2, S. 109f.

126 P II.2, S. 86; vgl. MA 6.2, S. 110. Vgl. dazu Friedrich Schiller: Die schmelzende Schönheit. Fortsetzung der Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen, 25.–26. Brief. In: Die Horen 1. Jg. (1795), 6. St., S. 95–111, hier S. 97ff.

127 Vgl. etwa folgende Ausführungen des Philosophen: »Das ist ja eben die göttliche Kraft der Liebe, von der man nicht aufhört zu singen und zu sagen, daß sie in jedem Augenblick die herrlichen Eigenschaften des geliebten Gegenstandes neu hervorbringt, in den kleinsten Theilen ausbildet, im Ganzen umfaßt, bey Tage nicht rastet, bey Nacht nicht ruht, sich an ihrem eignen Werke entzückt, über ihre eigne rege Thätigkeit erstaunt, das Bekannte immer neu findet, weil es in jedem Augenblicke, in dem süßesten aller Geschäfte wieder neu erzeugt wird. Ja, das Bild der Geliebten kann nicht alt werden, denn jeder Moment ist seine Geburtsstunde.« (P II.2, S. 89f.; vgl. MA 6.2, S. 112)

128 Vgl. P II.2, S. 90; vgl. MA 6.2, S. 112.

129 WA I, 47, 413. In der ursprünglichen Handschrift Geists (H²) ist an der bezeichneten Stelle ein

Die Magd kam zurück, die dem Fremden geleuchtet hatte, sie war sehr vergnügt über seine Freygebigkeit, denn er hatte ihr ein ansehnliches Trinkgeld gegeben; noch mehr aber lobte sie seine Artigkeit. Er hatte sie mit freundlichen Worten entlassen und sie obendrein schönes Kind genannt. / Ich war nun eben nicht im Humor ihn zu schonen und rief aus: o ja! das kann einem leicht passiren der das Ideal verleugnet, daß er das Gemeine für schön erklärt! / Julie erinnerte mich scherzend: daß Gerechtigkeit und Billigkeit auch ein Ideal sey, wornach der Mensch zu streben habe.¹³⁰

Die Passage, deren nachträgliche Einfügung auf ihre besondere Bedeutung im Textzusammenhang schließen lässt, stellt den Philosophen in ein zweifelhaftes Licht, indem sie seinen Sozialdünkel offenlegt. Diese Ergänzung verdeutlicht sein eklatantes Defizit an geselliger Bildung, das den spekulativ verfahrenenden Denker trotz aller theoretischen Berufung auf das »menschliche Gemüth« negativ auszeichnet, wie er – offenbar selber geläutert – ahnt: »Schweigen gebührt dem Menschen, der sich nicht vollendet fühlt. Schweigen geziemt auch dem Liebenden, der nicht hoffen darf glücklich zu seyn.«¹³¹ Hier vermag nur der Beistand des Oheims und vor allem Julies weiterzuhelfen, indem der Eine praktische Kunstanschauung, die Andere durch ihre weibliche »Anmuth«¹³² die bisher vermisste »göttliche Kraft der Liebe« vermitteln können: »Ich ergriff Juliens Hand, ich war sehr bewegt, sie hielt mich freundlich fest. Ich darf es sagen. Gebe der Himmel daß ich mich nicht geirrt habe, daß ich mich nicht irre!«¹³³ Der Himmel

Ergänzungszeichen »#« eingefügt, ebenso am oberen Rand des eingelegten Folioblattes. Goethe selbst hat in der linken freien Hälfte der ursprünglichen Handschrift Geists zudem die wohl für den Setzer bestimmte, mit Bleistift geschriebene Randnotiz »Wiederkehrende Magd« angebracht. Im Unterschied zu einer im Manuskript wenige Seiten später erfolgten Einfügung (vgl. WA I, 47, 413 bzw. 423 [zu S. 186, Z. 27]) besteht dieses Folioblatt aus einem anderen Papier als jenes von H², was auf eine spätere Korrektur deutet.

130 P II.2, S. 91, vgl. MA 6.2, S. 113.

131 P II.2, S. 90; vgl. MA 6.2, S. 112.

132 Vgl. folgende Reflexion des Oheims: »Glücklicherweise hat der Himmel, der die Eigenheiten der Männer voraussah, ein Mittel bereitet[,], das sie eben so oft verbindet als entzweyt, mein Philosoph ward von Juliens Anmuth, die er als Kind verlassen hatte, getroffen. Eine richtige Empfindung legte ihm auf, den Oheim so wie die Nichte zu unterhalten und unser Gespräch verweilt nun gewöhnlich bei den Neigungen[,], bey den Leidenschaften des Menschen.« (P II.2, S. 67; vgl. MA 6.2, S. 99) Und wenig später: »Er [der Philosoph, N.C.W.] ist diesen Morgen bey zeiten wieder da, denn seine Theilnahme an dem gestrigen Gespräch hat auf einmal die Schalen unserer wechselseitigen Entfernung abgestoßen und ein Paar hübsche Pflanzen im Garten der Freundschaft zeigen sich.« (P II.2, S. 74; vgl. MA 6.2, S. 103)

133 P II.2, S. 90; vgl. MA 6.2, S. 112.

erweist sich in der Folge als genauso gnädig wie der von einem Krankenbesuch zurückkehrende Oheim, über den der Philosoph erfreut berichtet:

Er war freundlich genug das an mir zu loben was ich an mir tadelte, war zufrieden daß meine Ideen über bildende Kunst mit den seinigen zusammen träfen. Er versprach mir, in kurzer Zeit, die Anschauung zu verschaffen deren ich bedürfen könnte. Julie sagte mir scherzend auch ihren Unterricht zu, wenn ich gesprächiger, wenn ich mittheilender werden wollte – und ich fühle schon recht gut daß sie alles aus mir machen kann was sie will.¹³⁴

Durch Geselligkeit, praktische Kunstanschauung und glückliche Liebe – also auch durch jenes »Lebensprincip«, in dessen »Erfassung« Jeittelles zufolge die zentrale »Aufgabe des Romandichters« besteht¹³⁵ – wird der Philosoph von den lebensfeindlichen oder zumindest latent schwärmerischen Auswüchsen radikaler Abstraktion und Spekulation geheilt, wird sein kantischer Rigorismus einer lebensweltlichen Milderung, ja Vermenschlichung unterzogen: So versetzt er sich erst dadurch in die Lage, die Bedeutung dessen zu erkennen, was zwar »nicht gründlich, doch wenigstens lustig ist, und das für mich einen großen Werth hat, weil Julie heute früh herzlich darüber lachen konnte.«¹³⁶ Er ist sich nun bewusst geworden: »[W]enn nur das Vollendete mitgetheilt werden sollte, wie schlecht würde es überhaupt um Unterhaltung aussehen!«¹³⁷ Der normativ-kategorische Absolutheitsanspruch, der in ästhetischer Hinsicht auch von den Herausgebern der *Propyläen* vertreten wird, erscheint hier deutlich relativiert bzw. durch ein Geselligkeitsideal ergänzt. Bezeichnenderweise führt der Philosoph diese Relativierung nicht auf seine Vernunft, sondern auf sein sinnlich-affektives Vermögen zurück: Demnach »soll unser Gast gesegnet seyn daß er mich in eine Leidenschaft versetzte, daß er mich in eine Aufwallung brachte, die mir diese Unterhaltung mit Ihnen verschaffte und zu neuen, schönen Verhältnissen Anlaß gab.«¹³⁸ Von jeder gegenstandsfernen Abstraktion tritt er nun »mit Entsetzen«¹³⁹ zurück und bekennt etwa mit Blick auf das Rubrikenschema, dass er »diese Schwachheiten«

134 P II.2, S. 90f.; vgl. MA 6.2, S. 112.

135 Jeittelles: *Aesthetisches Lexikon* (Anm. 65), Bd. 2, S. 265.

136 P II.2, S. 92; vgl. MA 6.2, S. 113.

137 Ebd.

138 Ebd.

139 P II.2, S. 94; vgl. MA 6.2, S. 115.

allein »aus Neigung gegen meine werthesten Freunde begangen habe«. ¹⁴⁰ Es ist nur konsequent, dass »der junge Freund« ab dem Siebten Brief »nicht mehr als Philosoph aufgeführt seyn will«, ¹⁴¹ wie die »[s]chöne Julie« ¹⁴² geradezu augenzwinkernd anmerkt. Sie selbst vermag ja nicht zu leugnen, »daß ein Paar gute, freundliche Worte des jungen Mannes, der, ich weiß nicht was für eine Gewalt über mich ausübt, mich eigentlich zuletzt noch determinirten.« ¹⁴³ Die hintergründig-pointierte Handlungsführung Goethes ist sicher *auch* als ironischer Kommentar zum ethischen und ästhetischen Kantianismus seines *Propyläen*-Mitstreiters Schiller zu verstehen.

Die allumfassende Ironisierung macht vor dem hehren Programm der *Propyläen* selbst nicht halt, deren enorme Anspruchshaltung der Oheim zunächst in den höchsten Tönen lobt:

Bey Betrachtung der Kunstwerke eine hohe, unerreichbare Idee immer im Sinne zu haben, bey Beurtheilung dessen, was der Künstler geleistet hat, den großen Maasstab anzuschlagen, der nach dem Besten, was wir kennen, eingetheilt ist, eifrig das Vollkommenste aufzusuchen, den Liebhaber so wie den Künstler immer an die Quelle zu weisen, ihn auf hohe Standpunkte zu versetzen, bey der Geschichte, wie bey der Theorie, bey dem Urtheil wie in der Praxis immer gleichsam auf ein letztes zu dringen, ist löblich und schön und eine solche Bemühung kann nicht ohne Nutzen bleiben. ¹⁴⁴

Im Anschluss daran kommt allerdings leise eine Kritik der Lebensferne dieses Programms zum Ausdruck: »Ohne Sie daher, meine Herren, wegen Ihres Ernstes[,] wegen Ihrer Strenge zu tadeln[,] möchte ich, im Bezug auf mein Gleichniß, Sie auf gewisse mittlere Fächer aufmerksam machen, die der Künstler so wie

140 »Eben da Sie das Wort Theorie nennen, versetzte der Freund, muß ich schon mit Entsetzen zurücktreten und mich lossagen, so gern ich Ihnen auch in allem gefällig seyn wollte. Ich weiß nicht was mich diese Tage von einem Fehler zum andern verleitet! Kaum habe ich mein Stillschweigen gebrochen und über bildende Kunst geschwatzet, die ich erst studiren sollte, so lasse ich mich bereden etwas, das theoretisch scheinen könnte, über einen Gegenstand aufzusetzen, den ich nicht übersehe. Lassen Sie mir das süße Gefühl daß ich diese Schwachheiten aus Neigung gegen meine werthesten Freunde begangen habe; aber sparen Sie mir die Beschämung mich mit diesen Unvollkommenheiten vor Personen sehen zu lassen, vor denen ich, als ein Fremder, nicht so ganz im Nachtheil erscheinen möchte.« (P II.2, S. 94f.; vgl. MA 6.2, S. 115)

141 P II.2, S. 94; vgl. ebd., S. 76; MA 6.2, S. 114 und 104.

142 P II.2, S. 88; vgl. MA 6.2, S. 111.

143 P II.2, S. 96; vgl. MA 6.2, S. 115.

144 P II.2, S. 55; vgl. MA 6.2, S. 92f.

der Liebhaber fürs gemeine Leben nicht entbehren kann.«¹⁴⁵ Der Oheim gibt auch zu erkennen, dass er die ästhetischen Urtheile der *Propyläen*-Herausgeber im Einzelnen nicht immer teilt: »Sie erzeugten mir bey Ihrem Eintritt auch eine besondere Ehre, indem Sie anzunehmen schienen daß ich Ihrer Meynung sey, daß ich diejenigen Kunstwerke welche Sie ausschließlich schätzten auch vorzüglich zu schätzen wisse und ich kann wohl sagen meistens trafen unsere Urtheile zusammen«, doch: »hie und da glaubte ich eine leidenschaftliche Vorliebe, auch wohl ein Vorurtheil zu entdecken; ich ließ es hingehen und verdankte Ihnen die Aufmerksamkeit auf verschiedene unscheinbare Dinge, deren Werth ich unter der Menge übersehen hatte.«¹⁴⁶ Insgesamt führen alle diese Beobachtungen zu einer generellen Relativierung von partikulären Standpunkten: »Nach Ihrer Abreise blieben Sie ein Gegenstand unserer Gespräche, wir verglichen Sie mit andern Fremden, die bey uns eingesprochen hatten und wurden dadurch auf eine allgemeinere Vergleichung unserer Besuche geleitet.«¹⁴⁷ Daran kann auch der Versuch einer abschließenden Synthetisierung der Einzelpositionen, der Dominik Müller affirmativ von »erzählter Systematik« hat sprechen lassen,¹⁴⁸ wenig ändern.¹⁴⁹

Misst man nun die vorgestellten und weitere Figurenäußerungen und Redebeiträge des »kleinen KunstRomans in Briefen« an Bachtins Modell der roman-konstitutiven Dialogizität, dann gehören »die verschiedenen sprachlichen und stilistischen Formen« der einzelnen Briefe »zu den verschiedenen Systemen der Sprache des Romans.« Mit anderen Worten: »Die Sprache des Romans kann man nicht innerhalb einer Ebene ansetzen, auf *eine* Linie ausrichten: sie ist ein System sich überschneidender Ebenen. [...] Daher gibt es im Roman keine homogene Sprache und keinen homogenen Stil.«¹⁵⁰ So tritt neben die Stimme des Oheims, die keineswegs mit jener Goethes gleichzusetzen ist, unter anderen – gewissermaßen »verkleidet« – die Stimme Schillers im Gewand des Philo-

145 P II.2, S. 56; vgl. MA 6.2, S. 93.

146 P II.2, S. 59; vgl. MA 6.2, S. 94f.

147 P II.2, S. 59; MA 6.2, S. 95.

148 Vgl. Müller: Erzählte Systematik (Anm. 50), besonders S. 65; dagegen schon Grave: Der »ideale Kunstkörper« (Anm. 42), S. 359–362.

149 Vgl. dazu das Resümee des Oheims, das »zum besten der Kunst und der Kunstfreunde« einerseits »eine gewisse heitere Liberalität gegen alle Kunstfächer« fordert, andererseits aber diejenigen zu bekämpfen verlangt, »die von beschränkten Ideen ausgehen und, mit einer unheilbaren Einseitigkeit, einen vorgezogenen und beschützten Theil der Kunst zum Ganzen machen wollen.« (P II.2, S. 60f.; vgl. MA 6.2, S. 95f.)

150 Bachtin: Das Wort im Roman (Anm. 81), S. 190; vgl. ders.: Aus der Vorgeschichte des Romanwortes (Anm. 81), S. 308.

sophen sowie in der Person des Gastes bzw. »Charakteristik« die keineswegs herabwürdigend karikierte Stimme des zeitgenössischen Archäologen Aloys Hirt, inklusive mehr oder weniger wörtlicher Zitate aus dessen altertumskundlichen Schriften.¹⁵¹ In der Romanform befinden sich sämtliche dieser Stimmen in einer bezeichnenden Relation zum Textganzen, wie Bachtin gezeigt hat:

Bei der genauen Analyse zerlegt sich nahezu der ganze Roman in Bilder von Sprachen, die untereinander und mit dem Autor durch besondere dialogische Beziehungen verbunden sind. [...] Alle diese Sprachen werden mit allen ihren direkten Darstellungsmitteln hier zum Gegenstand der Darstellung, sie werden hier als Bilder von Sprachen gezeigt, als Bilder, die charakteristisch und typisch, begrenzt und zuweilen lächerlich sind. Gleichzeitig stellen diese dargestellten Sprachen in hohem Maße selbst dar. Der Autor hat Anteil am Roman (er ist darin allgegenwärtig) nahezu ohne eigene direkte Sprache. Die Sprache des Romans ist ein System von Sprachen, die sich gegenseitig dialogisch beleuchten. Sie ist nicht als eine einzige und einheitliche Sprache zu beschreiben und zu analysieren.¹⁵²

Im Brief an Meyer vom 27. November 1798 erklärt Goethe es zu seiner Darstellungsabsicht in *Der Sammler und die Seinigen*, »die verschiedenen Richtungen[,] welche Künstler und Liebhaber nehmen können, wenn sie nicht aufs Ganze der Kunst ausgehen, sondern sich an einzelne Theile halten, auf heitere Weise darzustellen.«¹⁵³ Er suggeriert so in Übereinstimmung mit der erklärten Programmatik der *Propyläen* die prinzipielle Möglichkeit einer Haltung, die »aufs Ganze der Kunst« ausginge und sie auch in ihrer Gänze umfasste. Tatsächlich hält Goethe die Realisierung dieses Ideals in der Moderne aber schon ein gutes halbes Jahr später schlechterdings für unmöglich, wie er im Brief an Schiller vom 22. Juni 1799 offenbart: »Alle neuern Künstler gehören in die Klasse des *Unvollkommenen*, und fallen also mehr oder weniger in die getrennten Rubriken.«¹⁵⁴ Antike Kunst erscheint nunmehr *per se* als eine Art von »rückwärtsgewandter

151 Vgl. [Aloys Hirt:] Versuch über das Kunstschöne. In: Die Horen 3. Jg. (1797), 7. St., S. 1–37; ders.: Laokoon. In: Die Horen 3. Jg. (1797), 10. St., S. 1–26; ders.: Nachtrag über Laokoon. In: Die Horen 3. Jg. (1797), 12. St., S. 19–28; ders.: Ueber die Charakteristik, als Hauptgrundsatz der bildenden Künste bei den Alten. In: Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmacks 4. Jg. (1798), 2. Bd., S. 437–451. Dem Einzelnachweis der direkten und vor allem indirekten Zitate daraus im *Sammler*-Text wird sich der Stellenkommentar der kritischen *Propyläen*-Edition widmen.

152 Bachtin: Das Wort im Roman (Anm. 81), S. 188f.

153 WA IV, 13, S. 320.

154 MA 8.1, S. 709.

Utopie«. Die Unmöglichkeit einer Berücksichtigung des ›Ganzen der Kunst‹ liegt aber auch in der narrativen Anlage des ›kleinen KunstRomans‹ begründet. So ist die Stimme Goethes in *Der Sammler und die Seinigen* nicht mehr ohne weiteres vernehmbar, obgleich Bachtin zufolge durchaus »ein sprachliches (verbalideologisches) Zentrum des Romans« existiert. Doch: »Der Autor (als Schöpfer des Romanganzen) ist in keiner der Sprachebenen zu finden: Er befindet sich in dem Organisationszentrum der Überschneidung von Ebenen. Die verschiedenen Ebenen sind auch unterschiedlich weit von diesem Autorzentrum entfernt.«¹⁵⁵

Dass dieser Befund *grosso modo* dem Strukturprinzip des *Sammler* entspricht, sollte aus den vorstehenden Ausführungen deutlich geworden sein und wird auch vom handschriftlichen Befund des Entstehungsprozesses unterstützt: In der Mappe H² befindet sich nämlich das oben schon erwähnte, gemeinsam von Schiller und Goethe entworfene »Schema über die verschiednen Kunstfertigkeiten«, das am 20. November 1798 in Jena entstanden war und der späteren Ausarbeitung durch Goethe zugrunde lag. Es handelt sich um einen Foliobogen »von Schillers Hand, mit Zusätzen von Goethe beschrieben mit einem Schema der Künstlerclassen, welches bei der Unfertigkeit und dem noch deutlichen Ringen mit dem Stoff eine Vorarbeit nicht nur zu dem Schema im achten Brief, sondern zu der gesammten, in diesem Brief dargelegten Classificirung zu sein scheint«.¹⁵⁶ Dass die »Unfertigkeit« dieses Schemas sowie das ›deutliche Ringen mit dem Stoff‹ nicht nur auf den frühen Zeitpunkt der Niederschrift zurückzuführen ist, zeigt eine genaue Autopsie der Handschrift: Auf dieser ist nämlich nicht eindeutig zu erkennen, ob die angeblich späteren ›Zusätze‹ Goethes – in der *Weimarer Ausgabe* »durch Sperr- und Fettdruck ersichtlich gemacht«¹⁵⁷ – tatsächlich stets erst nachträglich erfolgt sind. Ersichtlich ist auf dem teilweise eng beschriebenen Bogen vielmehr allein der gemeinschaftliche Denk- und Schreibprozess, dessen schematisch präsentierte Ergebnisse zwar zunächst den »Stil« mit seinen Epitheta »Kunstwahrheit«, »Schönheit« und »Vollendung« als Zentrum und Gipfelpunkt aller Kunstübung präsentierten,¹⁵⁸ aber bei der Charakterisierung der verschiedenen partikulären »Kunstfertigkeiten« keinen Königsweg dorthin beschreiben. Bereits vor der Verfertigung des eigentlichen Textes erweist sich somit die faktische Inexistenz einer aperspektivischen Zentralposition der

155 Bachtin: *Das Wort im Roman* (Anm. 81), S. 191; vgl. ders.: *Aus der Vorgeschichte des Romanwortes* (Anm. 81), S. 308.

156 WA I, 47, S. 413.

157 Ebd., S. 339.

158 Ebd., S. 338f.

urteilenden Instanz, die den rechten Weg zum ›Ganzen der Kunst‹ gewährleisten könnte.

Diese Problematik manifestiert sich dann auch in der strukturelle Unmöglichkeit einer mit sich selbst identischen, homogenen Gesamtaussage des daraus entwickelten ›KunstRomans‹, die über ein bloßes »Aggregat«,¹⁵⁹ eine Summe jeweils partikulärer Perspektiven hinausginge. Die romaneske Anlage des epistolarischen Erzähltextes, die doch bloß die Konsumierbarkeit der ästhetischen Thesen erleichtern und mit ihren polemischen Spitzen außerdem gehörigen »Lärm« machen sollte,¹⁶⁰ untergräbt mit ihrer gattungskonstitutiven ›inneren Dialogizität‹ mehr oder weniger ungewollt die angestrebte monologische Eindeutigkeit der normativen Tendenz, so dass der von Schiller »gegen das Publikum« erklärte »Krieg«¹⁶¹ vom *Sammler* wider Erwarten gar nicht ausgelöst wurde. Die ästhetische »Kampfschrift«¹⁶² verlor im eigenen Vollzug ihr Ziel aus den Augen. Das offensichtliche Fehlen eines archimedischen Punktes der Kritik resultiert nicht zuletzt aus der polyphonen erzählerischen Anlage der Darstellung, die keineswegs bloß als eine dem Gehalt äußerliche »ästhetische Einkleidung«¹⁶³ erscheint. Wenn nämlich vorausgesetzt wird, dass »nur durch die Verbindung der sechs Eigenschaften der vollendete Künstler entstehe, so wie der ächte Liebhaber alle sechs Neigungen in sich vereinigen müsse«,¹⁶⁴ dann belegt die faktische Inexistenz einer solchen Verbindung, die nicht einmal bei den größten – Goethe und Meyer zufolge allesamt ›unvollkommenen‹ – Malern der Neuzeit zu finden sei,¹⁶⁵ wiederum die utopische Signatur des gesamten Projekts.

Als Fazit verkündet das in doppelter Hinsicht gemeinschaftlich erarbeitete, abschließende Rubrikenschema selbst keine *singuläre* ästhetische ›Wahrheit‹,¹⁶⁶ sondern dokumentiert von neuem eine kollektiv ermittelte Pluralität von divergierenden und jeweils defizienten, weil einseitigen Standpunkten zur Kunst. Anstelle der normativen Überschrift »Styl« als homogene Synthese, wie das im handschriftlichen Schema noch der Fall war, figuriert eine heterogene Mischung aus »Ernst und Spiel«, deren entscheidendes Epitheton »verbunden« lautet; auch

159 Vgl. Goethes Gespräche (Anm. 99), Bd. 3.2, S. 571.

160 So Goethe im Brief an Schiller, 22.6.1799 (MA 8.1, S. 709); vgl. dazu schon den vorausgehenden Brief Schillers an Goethe, 20.6.1799 (ebd., S. 708).

161 Schiller an Goethe, 25.6.1799 (ebd., S. 711f.).

162 So Müller: Erzählte Systematik (Anm. 50), besonders S. 52–55.

163 Schiller an Goethe, 25.6.1799 (MA 8.1, S. 712).

164 P II.2, S. 120.

165 Vgl. dazu die Ausführungen Goethes im Brief an Schiller, 22.6.1799 (MA 8.1, S. 709).

166 So schon Burgard: Idioms of Uncertainty (Anm. 55), S. 76f.

hier zielt die »Ausbildung ins Allgemeine« zwar auf den absoluten »Styl« – im Gegensatz zur »Manier«, die auf eine einseitige Hypostasierung von »Ernst« oder »Spiel« folge.¹⁶⁷ Doch präsentiert sich der »Styl« nun als Ergebnis einer Verbindung *unterschiedlicher* Perspektiven, nicht mehr als Resultat einer einzigen, »richtigen« Entwicklung. Dies hat jedoch fatale Folgen für die beabsichtigte polemische Stoßrichtung wie auch für die darstellerische Triftigkeit der abschließenden Systematisierung als letzte Konsequenz der vorausgehenden Erzählung.

Die Weimarischen Kunstfreunde sowie die fiktiven Verfasser der Briefe erweisen sich somit schon *avant la lettre* als jener »kollektive Autor«, dem anzugehören Goethe am 17. Februar 1832 gegenüber Frédéric-Jacob Soret reklamieren wird: »Mes œuvres sont nourries par des milliers d'individus divers, des ignorants et des sages, des gens d'esprit et des sots. L'enfance, l'âge mur, la vieillesse, tous sont venus m'offrir leurs pensées, leurs facultés, leur manière d'être, j'ai recueilli souvent la moisson que d'autres avaient semée. Mon œuvre est celle d'un être collectif et elle porte le nom de Goethe.«¹⁶⁸ Dieses »kollektive Wesen« hat mit *Der Sammler und die Seinigen* ein nicht minder »kollektives Werk« hervorgebracht,¹⁶⁹ das »gewissermaßen nur zum Verband der disparatesten Einzelheiten unternommen zu seyn scheint« – ganz im Sinne der berühmten Äußerungen Goethes vom 11. September 1828 (gegenüber Johann Peter Eckermann) sowie vom 28. Juli 1829 (gegenüber Johann Friedrich Rochlitz).¹⁷⁰ Das gleichsam »postmoderne« Phänomen existiert mithin zwar nicht als ästhetisches Konzept, wohl aber als Resultat eines ästhetischen Verfahrens schon vor 1800, der spätere Begriff bringt es nur noch terminologisch auf den Punkt.

167 P II.2, S. 121; vgl. MA 6.2, S. 130.

168 Vgl. Goethes Gespräche (Anm. 99), Bd. 3.2, S. 839.

169 Vgl. zu dieser Thematik jetzt auch Daniel Ehrmann: »unser gemeinschaftliches Werk«. Zu anonymen und kollektiver Autorschaft in den »Propyläen«. In: Goethe-Jahrbuch 131 (2014), S. 30–38.

170 MA 19, S. 251; WA IV, 46, S. 27.

»Antike Kunstwerke«

JOHANN HEINRICH MEYERS ALTERTUMSKUNDLICHE BEITRÄGE
ZU DEN *Propyläen*

I.

Der Befund, dass die Kunst der Antike zu den zentralen Gegenständen einer Zeitschrift gehört, deren programmatischer Titel einem Gebäude auf der Athener Akropolis entlehnt ist und deren Herausgeber in der *Einleitung* darauf beharrt, sich in Fragen der Kunst und Ästhetik »so wenig als möglich vom klassischen Boden [zu] entfernen«¹ – dieser Befund dürfte kaum überraschen. Bereits in Goethes Zusammenstellung der in den *Propyläen* »[z]u bearbeitende[n] Materie« steht der Eintrag »Antike Kunstwerke« gleich an erster Stelle:

Zu bearbeitende Materie

Antike Kunstwerke.

Laokoon.

Niobe u. ihre Kinder.

Etrurische Monumente.

Der Farnesische Stier.²

Auch wenn nicht alle der hier genannten Themen und Aspekte tatsächlich zur Ausführung gelangen sollten, findet sich in den *Propyläen* eine ganze Reihe von Abhandlungen zur antiken Kunst, allen voran Goethes Aufsatz *Ueber Laokoon*, der sicherlich zu den bekanntesten und bedeutendsten Beiträgen der Zeitschrift

1 P I.1, S. IV; vgl. MA 6.2, S. 9.

2 MA 6.2, S. 964. Bearbeitet sehen wollte Goethe ursprünglich auch die folgenden, in erster Linie die Rezeption antiker Kunst in der Moderne betreffenden Themen: »Spuren der von den Schriftstellern gerühmten alten Kunstwerke in den Antiken Überbleibseln. / Spuren der Benutzung antiker Kunstwerke in Modernen.« (ebd.); »Tragische Darstellungen. / Laokoon / Niobe / Dirze / Herkules Oeteus / Philoctet. / Ajax. / Marsyas. / Hyppolithus expavescens« (ebd., S. 965); »Über den Mißbrauch antiker Formen und Motive zu modernen Zwecken.« (ebd., S. 966); »Von der Wirkung aufgefundenen Statuen auf die bildende Kunst unmittelbar.« (ebd.); »Wallmodische Sammlung zu Hannover« (ebd., S. 968); »Dresdner Antiken. aus Wackers Papieren durch Lipsius. / S. Allgem. Zeitung. 12 Jan. 99.« (ebd., S. 969)

überhaupt gehört. »Antike Kunstwerke« werden darüber hinaus in Johann Heinrich Meyers Abhandlung *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst*, Goethes »kleine[m] Familiengemälde«³ *Der Sammler und die Seinigen* sowie in den Beiträgen aus dem Umkreis der Weimarerischen Preisaufgaben erwähnt. Alle diese Texte sind wiederholt Gegenstand der Forschung gewesen. In den Hintergrund getreten sind dabei allerdings mehrere altertumskundliche Beiträge aus der Feder Johann Heinrich Meyers, die schon vom Umfang her einen nicht unbedeutenden Teil der *Propyläen* ausmachen und die, auch wenn sie heute nahezu vergessen sind, bei den zeitgenössischen Lesern auf großes Interesse stießen.

Konkret handelt es sich hierbei um den Aufsatz in Briefen *Ueber Etrurische Monumente*,⁴ welche der Rezensent der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* »sehr angenehm beschrieben und mit vieler Feinheit beurtheilt« fand.⁵ Zu nennen sind darüber hinaus einige dem Laokoon-Aufsatz Goethes nachgeschickte stilistische und restauratorische »Bemerkungen« Meyers »über die Gruppe Laokoons und seiner Söhne«⁶ und die große, von August Wilhelm Schlegel gelobte und noch von der heutigen Archäologie diskutierte Abhandlung über die Florentiner Gruppe der *Niobe mit ihren Kindern*;⁷ sodann verschiedene Beobachtungen und Hinweise Meyers zur »Restauration der Werke plastischer Kunst« in dem Aufsatz *Ueber Restauration von Kunstwerken*,⁸ seine Beschreibung *Die capitolinische Venus*⁹ sowie

3 GMB II, S. 66.

4 P I.1, S. 66–100.

5 ALZ (1.1.1799), Nr. 1, Sp. 6. Vgl. die Äußerung Knebels in einem Brief an Goethe vom 13.12.1798, dass Meyers Briefe *Ueber Etrurische Monumente* ihm »gar werth« seien (Briefwechsel zwischen Goethe und Knebel [1774–1832]. 2 Bde. Hg. von Gottschalk Eduard Guhrauer. Leipzig: F. A. Brockhaus 1851, hier Bd. 1, S. 194), sowie Schillers Urteil, dass Meyers Beitrag ihn trotz einer gewissen Magerkeit und Trockenheit erfreut habe, »weil ich einen klaren und genugtuenden Begriff von dem Gegenstand bekam, über welchem mir immer ein Dunkel gelegen hatte« (an Goethe, 31. Juli 1798; MA 8.1, S. 605).

6 P I.2, S. 175f.

7 P II.1, S. 48–91, und P III.2, S. 123–140. Vgl. die 1799 im *Athenaeum* publizierte Elegie *Die Kunst der Griechen* von August Wilhelm Schlegel, der Goethe für den Verfasser des Aufsatzes hielt: »So hebt Niobe dort die verstummenden Blicke zum Himmel, / Groß gewendet; ihr haucht um den geöffneten Mund / Heilige Charis, die zürnet und fleht: ach, wenn sie erstarrt noch / Sahe Latona so schön, mußte, zu spät, sie verzeihn! / Leih den Gestalten dein bildendes Wort; aus verbrüdertem Geiste / Freundlich zurückgestrahlt, spiegle sich Kunst in der Kunst.« (August Wilhelm von Schlegel: Sämtliche Werke. Hg. von Eduard Böcking, Bd. 2: Poetische Werke, Theil 2. Leipzig: Weidmann'sche Buchhandlung 1846 [= Reprint Hildesheim u. a.: Olms 1971], S. 6, V. 15–20)

8 P II.1, S. 92–123, hier S. 94–105.

9 P III.1, S. 157–166.

schließlich der Überblick über die Mantuaner Antikensammlung in dem Aufsatz über *Mantua im Jahre 1795*.¹⁰ Der in Goethes Aufstellung erwähnte Beitrag über die antike Gruppe des Farnesischen Stiers ist dagegen nie erschienen und scheint auch nie über das Stadium eines Projektes hinausgelangt zu sein.¹¹

In den genannten sechs Beiträgen, die zusammen fast 130 Seiten ausmachen, spannt Meyer einen thematischen und historischen Bogen, der von der etruskischen Kunst der Zeit zwischen ca. 800 und 100 v. Chr. über die Beschreibung einzelner aus dem Altertum überlieferter griechisch-römischer Werke bis hin zur zeitgenössischen Restaurationspraxis antiker Kunstwerke reicht. Einen Anspruch auf Vollständigkeit oder auch nur Repräsentativität kann diese Zusammenstellung ganz offensichtlich nicht erheben.

II.

Der ursprünglich zum Maler ausgebildete Johann Heinrich Meyer hatte seine Lehrjahre zunächst bei dem Porträtkünstler Johann Koella (1740–1778) in Stäfa und schließlich bei dem Maler, Kunstschriftsteller und Winckelmann-Freund Johann Caspar Füssli (1706–1782) in Zürich verbracht, der ihn mit den Schriften des deutschen Archäologen zuerst bekannt gemacht haben dürfte. Meyers Aufbruch nach Italien im Jahre 1784 hatte das Ziel, sich in akademisch-klassizistischer Tradition dem Studium der neuzeitlichen Malerei wie auch der Altertümer zu widmen. In einem Brief an Ludwig Vogel (1788–1879) vom 22. August 1817 hat sich Meyer hierüber rückblickend wie folgt geäußert:

Dann faßte ich den in meinen Umständen verwegenen Entschluß, nach Rom zu gehen; dort habe ich wahrlich weder Mühe noch Anstrengungen des Nachdenkens geschont, um der Kunst in ihren Tiefen nachzuspüren; das Alterthum zog mich am meisten an, aber von den Kunstgenossen erfuhr ich wenig Zuneigung, den Dilettanten gegenüber fehlte mir die Leichtigkeit im Leben und im Schaffen. So lebte ich mehrere Jahre hin,

¹⁰ P III.2, S. 3–74, hier S. 58–63.

¹¹ Vgl. die auffallend spärlichen späteren Äußerungen zur Gruppe des Farnesischen Stiers in Meyers Anmerkungen zur Weimarer Ausgabe von *Winckelmann's Werken* und seiner eigenen *Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen* (Winckelmann's Werke, 11 Bde. Hg. von Carl Ludwig Fernow, Johann Heinrich Meyer, Johannes Schulze und Friedrich Christoph Förster. Dresden: Walther 1808–1825, hier Bd. 6/2, S. 235f.; Johann Heinrich Meyer: *Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen von ihrem Ursprunge bis zum höchsten Flor.* 2 Bde. in 3 Abt. Dresden: Walther 1824, hier Bd. 1, S. 208).

erwarb den Bedarf nicht ohne Schwierigkeit und vermehrte dabey die Kenntnisse, doch will ich gestehen, es war eine ungeordnete Masse, in welche vielleicht nie Gestalt gekommen wäre. Nun erschien mir Goethe, an den schloß ich mich an, und er leitete ein, daß ich in näheres Verhältniß mit Weimar gerieth.¹²

Es ist sicher kein Zufall, wenn Meyer in Goethes *Italienischer Reise* zunächst als Kenner der neuzeitlichen Malerei eingeführt wird,¹³ um gegen Ende des *Zweiten römischen Aufenthalts* schließlich als eine Autorität auch in Fragen der antiken Kunst zu erscheinen: Meyer kam als Maler, nicht als Archäologe nach Italien, wo er sich seiner klassizistischen Ausbildung gemäß zwar für antike Kunstwerke interessierte, dabei aber zuvörderst die eigene Kunstproduktion im Blick hatte. Wenn er mitunter Zeichnungen wie etwa die von Goethe gleich zweimal erwähnten Sepiakopien antiker Büsten¹⁴ anfertigte, so tat er dies nicht vor allem um seines Lebensunterhalts willen. Die von der praktischen Kunstausbübung unabhängige Sachkenntnis und Kompetenz eines Archäologen, deren theoretische Gründe wohl schon in Zürich gelegt worden waren, sollte sich Meyer dagegen erst im Laufe der Zeit erwerben und wurde hierin offenbar von Goethe bestärkt. Als diesem sich kurz vor seiner Rückreise die Gelegenheit bot, eine antike Statue zu erwerben, die kurz darauf von Papst Pius VI. für das Museo Pio-Clementino angekauft wurde, war es Meyer, der sie als eine »griechische Arbeit« identifizierte und in die Zeit »vor Augustus hinauf vielleicht bis an Hiero II.« datierte.¹⁵

Konkretes Zeugnis von Meyers während seines ersten Italienaufenthalts gesammelten altertumskundlichen Kenntnissen legen die beiden Publikationen ab, die der mittlerweile nach Weimar übersiedelte Schweizer in den Jahren 1794 und 1795 vorlegte und bei denen es sich um seine ersten Publikationen über-

12 Meyer an Ludwig Vogel, 22.8.1817, zit. nach Jochen Klauf: Der Kunschtmeyer. Johann Heinrich Meyer: Freund und Orakel Goethes. Weimar: Böhlau Nachfolger 2001, S. 308.

13 Vgl. MA 15, S. 151 (3.11.1786).

14 Vgl. ebd. (3.11.1786) und S. 523 (Bericht November 1787). Vgl. auch Klauf: Der Kunschtmeyer (Anm. 12), S. 68.

15 MA 15, S. 646f. (Bericht April 1788). – Tatsächlich handelt es sich bei der Nymphe mit nicht zugehörigem Kopf einer Frau (Musei Vaticani, Museo Pio Clementino, Gabinetto delle Maschere. Inv.-Nr. 813) um eine am Ende des 1. Jh. n. Chr. entstandene Replik eines Originals vom Ende des 5. Jh. v. Chr. Siehe Wolfgang Helbig: Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom. 4 Bde. 4., völlig neu bearbeitete Auflage hg. von Hermine Speier. Tübingen: Wasmuth 1963–1972, hier Bd. 1, Kat. Nr. 206; Max Wegner: Goethes Anschauung antiker Kunst. Berlin: Mann 1949, S. 49 mit Abb. 20. Die von Meyer vorgeschlagene Datierung dagegen fällt in die Zeit des 2. bis 1. Jh. v. Chr.

haupt handelt. Es ist dies zunächst eine – wohlgerne – »artistische Abhandlung« über die Darstellung des »Raub[s] der Cassandra auf einem alten Gefäss von gebrannter Erde«, das die Weimarer Herzogin Anna Amalia aus Neapel mitgebracht hatte;¹⁶ im Jahr darauf ließ er in Schillers *Horen* einige *Ideen zu einer künftigen Geschichte der Kunst* – gemeint ist hier allein die antike Kunstgeschichte – folgen:¹⁷ Während die sechzehnsseitige Abhandlung über das Vasengemälde noch deutlich aus der Perspektive des bildenden Künstlers geschrieben ist und auf die künstlerischen und technisch-mechanischen Aspekte der Darstellung beschränkt bleibt,¹⁸ zeigt die zweite Publikation Meyer bereits weiter fortgeschritten auf dem Weg zu einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der antiken Kunst, indem er hier aus dezidiert post-winckelmannischer Perspektive versucht, die geschichtliche Entwicklung der griechischen Kunst anhand einer Reihe ihm aus eigener Anschauung bekannter Werke zu skizzieren. Die Beschränktheit seiner Materialbasis war Meyer dabei durchaus bewußt: »Als *erster Versuch in dieser Art*«, so heißt es zu Beginn der *Ideen*,

kann eine solche Unternehmung nicht wohl anders als mangelhaft ausfallen, und sie muß es um so mehr, da die unmittelbare Anschauung der Monumente fehlt, auf die doch

16 Johann Heinrich Meyer: Über ein altes Gefäß von gebrannter Erde auf welchem der Raub der Cassandra vorgestellt ist. Eine artistische Abhandlung von H. Meyer. In: Carl August Böttiger und Johann Heinrich Meyer: Über Den Raub der Cassandra auf einem alten Gefässe von gebrannter Erde. Zwei Abhandlungen. Weimar: Im Verlage des Industrie-Comptoirs 1794, S. 7–22; vgl. Hildegard Wiegel: Anna Amalias »Prachtgefäße«: Eine – fast – unbekannte Sammlung griechischer und unteritalischer Vasen. In: Anna Amalia, Carl August und das Ereignis Weimar. Hg. von Hellmuth Th. Seemann. Göttingen: Wallstein 2007, S. 31–48; Martin Dönike: Antikes Pathos und seine moderne Transformation in der Ästhetik des Weimarer Klassizismus. In: Pathos. Zur Geschichte einer problematischen Kategorie. Hg. von Cornelia Zumbusch. Berlin: Akademie 2010, S. 57–82, hier S. 62–66.

17 Johann Heinrich Meyer: Ideen zu einer künftigen Geschichte der Kunst. In: Die Horen 1 (1795), 2. Stück, S. 29–50. Parallel zu diesem der antiken Kunst gewidmeten Entwurf hat Meyer in den Horen auch ein »modernes« Pendant publiziert: Ders.: Beiträge zur Geschichte der neuern Kunst. In: Die Horen 3 (1795), 9. Stück, S. 11–29.

18 Meyer: Über ein altes Gefäß von gebrannter Erde (Anm.16), S. 21: »Ich bin, so viel möglich war, bloss auf der Kunstseite desselben geblieben, theils, weil diese bey dergleichen Werken noch nie anders als nur im Vorbeygehen berührt worden ist, theils, weil ich alles, was eigentlich dem Antiquare gehört, schicklicher denen überlasse, die besser als ich von den Sitten und Gebräuchen der Alten aus den Schriften derselben unterrichtet seyn können.« Während sich in dem Beitrag Meyers insgesamt nur acht Anmerkungen mit Hinweisen auf die Literatur finden, beruft sich ihr Verfasser um so häufiger auf die Autopsie, siehe etwa ebd., S. 11, 16f., 18 und 21.

alles muß gegründet werden. Aber sie ist bloß dazu bestimmt, zu beweisen, daß, wenn man *einstens* dazu gelangen sollte, eine solche Reyhenfolge wohlgeprüft und verglichen aufzustellen, eben dadurch das wichtigste Stück zur Erklärung und Ordnung aller vorhandenen und noch zu entdeckender Monumente gethan seyn würde. Wenn dann in dieser Reyhenfolge noch diejenigen Reste aufgenommen würden, deren Herkunft und Alterthum ausser Zweifel sind, so könnte von diesen aus, als wie von festen Punkten, hinauf und hinunter sicher und leicht auf die andern geschlossen, und so die Geschichte der Kunst in einen Zustand der Richtigkeit und Klarheit gebracht werden, von welchem sie jetzt freylich noch sehr weit entfernt ist.¹⁹

Den Versuch einer Einlösung dieses riesenhaften Plans konnte Meyer indes erst mit seiner dreibändigen *Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen und Römern* vorlegen, die 1824–36 erscheinen sollte.²⁰

III.

Die Möglichkeit zur vertiefenden »unmittelbare[n] Anschauung« zumindest der in Rom und Florenz befindlichen antiken »Monumente« sollte Meyer schon kurz darauf erhalten. Am 2. Oktober 1795 brach er im Auftrag Goethes zu seiner zweiten Reise nach Italien auf, die ihn zunächst nach Rom führte, wo er Mitte November 1795 eintraf. Dieser zweite Italienaufenthalt war für Meyer mit einem strikten Besichtigungsprogramm verbunden, dessen Ergebnisse ursprünglich in das gemeinsam mit Goethe geplante große Italienwerk einfließen sollten, einer, so die Idee, umfassenden »Darstellung der physicalischen Lage, im allgemeinen und besondern, des Bodens und der Cultur, von der ältesten bis zur neuesten Zeit, und des Menschen in seinem nächsten Verhältnisse zu die-

19 Meyer: Ideen zu einer künftigen Geschichte der Kunst (Anm. 17), S. 30. Zur Rezeption dieses Textes siehe etwa Schiller an Goethe, 2. Januar 1795: »Dieser Aufsatz hat mir sehr viel Freude gemacht, und er wird ein sehr schätzbares Stück für die Horen sein. Es ist etwas so äußerst seltenes, daß ein Mann wie Meyer Gelegenheit hat, die Kunst in Italien zu studieren, oder daß einer der diese Gelegenheit hat, gerade ein Meyer ist.« (MA 8.1, S. 53, vgl. auch ebd., S. 68 zu Cottas Bericht, dass der Aufsatz »vielen sehr gefallen« habe)

20 Meyer: Geschichte der bildenden Künste (Anm. 11). Der dritte Band des Werkes erschien erst postum unter dem Titel: Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen und Römern. Zeit ihres Abnehmens. Von Alexanders des Großen nächsten Nachfolgern bis auf Constantin den Großen, und weiter durch das Mittelalter, bis um den Anfang des zwölften Jahrhunderts christlicher Zeitrechnung. Hg. von Friedrich Wilhelm Riemer. Dresden: Walther 1836.

sen Naturumgebungen«. ²¹ Nach dem Scheitern dieses Projekts bildeten die von Meyer zusammengestellten Materialien bekanntlich das Fundament seiner Beiträge zu den *Propyläen*.

In Italien untersuchte und beschrieb Meyer die von ihm vorgefundenen Kunstwerke nach Maßgabe eines von Goethe entworfenen, vermeintlich objektiven Rubrikenschemas, das, im Falle der Bildhauerei/Skulptur, die folgenden Kategorien umfaßte (vgl. Abb. 15): 1) »Ort, Gattung des Kunstwerks, Maße, Materie, Gegenstand«; 2) »Zeit, Styl, Manier, Arbeit«; 3) »Erfindung«; 4) »Anordnung«; 5) »Zeichnung«; 6) »Ausdruck«; 7) »Falten«; 8) »Massen«; 9) »Licht & Schatten Wirkung«; 10) »Allegorie«; 11) »gegenwärtiger Zustand/Ergänzungen«; 12) »besondere Anmerkungen«. Über seine Erfahrungen mit dieser Methode, jedes einzelne Kunstwerk akribisch zu untersuchen und zu beschreiben, hat Meyer in seinen in dieser Zeit recht zahlreichen Briefen an Goethe berichtet. So schreibt er etwa am 24. Januar 1796 aus Rom:

Im Capitolinischen Musäum habe ich nun schon vor einigen Tagen mein Werk zu Ende gebracht, habe vielleicht mehr und ausführlicher dasselbe durchgegangen, beobachtet, bemerkt, beschrieben, als für unsern Zweck unmittelbar nothwendig gewesen wäre; [...]. Indessen werden Sie sich doch wundern, wenn Sie hören, daß nicht weniger als 100 Octavseiten voll, klein geschrieben, dasjenige ausmacht, was ich nur im Capitolinischen Musäum an Bemerkungen gesammelt habe. Das Philosophenzimmer und das Zimmer der Kaiser haben mir besonders viel Beyträge geliefert, sowohl deren, welche die Geschichte der Kunst intressieren, als auch solche, die bloß die Güte der Arbeit betreffen. [...] Bey den Kaisern habe ich mir Mühe gegeben, die verschiedenen Manieren zu untersuchen und dem Abnehmen der Kunst und des Geschmacks nachzuspüren; es ist mir auch, wie ich glaube, gelungen, solche sichere, bestimmte Merkmale und Kennzeichen ausfindig zu machen, welche fast gar keinen oder doch nur höchst selten einen Irrthum zulassen. Diese Methode zu *betrachten* müßte sich auch auf die griechischen Werke anwenden lassen und eröffnet neue und weite Aussichten.²²

21 So Goethe an Meyer, 16. November 1795 (GMB I, S. 147). Vgl. Dirk Kemper: [Art.] *Propyläen*. In: Goethe-Handbuch. Bd. 3: Prosaschriften. Hg. von Bernd Witte und Peter Schmidt. Die naturwissenschaftlichen Schriften von Gernot Böhme. Stuttgart, Weimar: Metzler 1997, S. 578–593, hier S. 578, und erneut in: Goethe-Handbuch. Supplemente, Bd. 3: Kunst. Hg. von Andreas Beyer und Ernst Osterkamp. Stuttgart, Weimar: Metzler 2011, S. 318–332, hier S. 319. Vgl. dazu auch den Beitrag von Claudia Keller im vorliegenden Band.

22 GMB I, S. 184f.

Die konkreten Vorteile dieser durch das Rubrikenschema ermöglichten neuen »Methode zu betrachten« hat Meyer im selben Brief gegenüber der »alten« antiquarischen Methode, die sich ganz grundsätzlich für die Bedeutung eines Kunstwerks, weniger aber für die Details seiner Machart interessiert, deutlich gemacht:

[W]as aber noch mehr und bedenklicher ist: man könnte nicht anders als darthun, oder vielmehr die Sache selbst würde beweisen, daß das Studium der alten Kunstwerke und ihrer Erkenntniß, wenigstens in Bezug auf die Geschichte, von den *Antiquaren* keine Erweiterung mehr zu erwarten hat. Denn nun kömmt es [an] auf zarte Bemerkung der Zeichnung der Augen, der Art, wie die Linien sich schwingen und sich begegnen, wie der Mund gezeichnet und gearbeitet ist, wie die Haare angesetzt sind, was für Kenntnisse der Künstler gehabt, welchen Theorien er gefolgt seye p., welches alles ohne ein sehr geübtes Aug' nicht erkannt werden kann.²³

Mit dieser Detaillierung, das heißt der Zergliederung des Gegenstands ist jedoch zugleich einer der großen Nachteile des Rubrikenschemas genannt. Das tabellarische Beschreibungsverfahren, darauf hat bereits Ernst Osterkamp hingewiesen, zerlegt das »Bildganze in eine Fülle von Darstellungsschichten und Bilddetails [...], wodurch die individuelle Bildgestalt Schritt für Schritt unkenntlicher wird.«²⁴ Vor diesem Hintergrund läßt sich der die *Propyläen* eröffnende *Laokoon*-Aufsatz Goethes denn auch als ein dezidierter »Gegenentwurf zum Rubrikenschema« lesen, insofern er sich auf die »Rekonstruktion der leitenden Darstellungsabsichten und der die Motive und Details organisierenden Konzeption beschränkt.«²⁵

Trotz des immensen Aufwandes und obgleich, wie er bemerken musste, »niemahls dadurch eine Anschauung« erzeugt werden könne, hat Goethe Meyer dazu angehalten, an der tabellarischen Bildbeschreibung festzuhalten, da »doch drin alle Elemente des Urtheils enthalten« seien.²⁶ Tatsächlich hat Meyer das ihn ermüdende »Vielschreiben«²⁷ wiederholt beklagt: »Ich meines Orts«, so heißt es bereits Ende April 1796, »habe Rom, wie man zu sagen pflegt, schon ein Ohr

23 Ebd., S. 185.

24 Ernst Osterkamp: Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen. Stuttgart: Metzler 1991, S. 115.

25 Ebd., S. 113–115.

26 Goethe an Meyer, 17.8.1796 (GMB I, S. 320). Vgl. in diesem Sinne bereits Goethes Brief an Meyer vom 16.11.1795 (ebd., S. 146f.).

27 Meyer an Goethe, 26.5.1796 (ebd., S. 253).

abgeschrieben.«²⁸ Vom »Nutzen« der tabellarischen Methode zeigte er sich letztlich dann aber doch überzeugt:

Ich habe den Nutzen von der Tabelle, welche Sie mir gemacht haben, tausendfach erfahren und mit Hilfe derselben ungleich mehr gesammelt, also sonst hätte geschehen können (ob schon nicht lange genug!); denn wenn man Gemählde oder Statuen unter Augen hat, so ist es ganz ohnmöglich, an etwas Systematisches zu gedenken: man wird von dem Strom fort geführt, wie im Wirbel herum gerissen, der Geist irrt von Schönheit zu Schönheiten, des Genusses begierig, und ohne einen solchen Faden schwebt man bloß leicht und lüftig darüber hin oder ist in Gefahr, von dem ersten, starken Eindruck zum Besten gehalten zu werden und sich hernach einmahl wieder über seine Irrthümer zu verwundern.²⁹

Und so finden sich in den *Propyläen* mit Meyers altertumskundlichen Beiträgen, aber auch seinen Aufsätzen über Raffael und Giulio Romano veritable Beispiele für Beschreibungen nach dem analytischen Verfahren, die sich als bewußt eingerückte Komplemente zu Goethes *Laokoon*-Aufsatz begreifen lassen. Dies betrifft zunächst einmal natürlich Meyers auf den März 1796 datierte Zusammenstellung *Einige Bemerkungen über die Gruppe Laokoons und seiner Söhne*, in der sich einige wenige, auf den ersten Blick seltsam erratisch wirkende Einzelbeobachtungen zur Gestaltung der Beine der drei Figuren sowie zu den restaurierten Partien versammelt finden:

Das rechte Bein des ältern Knaben ist von höchst erfreuender Zierlichkeit.

Die Schwingung und Wendung der Glieder überhaupt und der Muskeln ist durch das ganze Werk bewundernswürdig. In den Beinen des jüngern Knaben, die nicht sehr elegant sind, ist eine solche Natürlichkeit, die von diesem zart gewendeten bewirkt wird, welche vermuthlich gar nicht ihres Gleichen hat. Die Beine des Alten, besonders das rechte, sind von dieser Seite betrachtet ebenfalls wunderschön.

Und weiter, hinsichtlich der »Restaurationen«:

An den Schlangen ist ein beträchtlicher Theil neue Arbeit, und wahrscheinlich beyde Köpfe.

An der Figur des Laokoon. Der rechte Arm bis nahe ans Schultergelenk. Die fünf Zehen des linken Fußes; der rechte Fuß ist hingegen ganz unbeschädigt geblieben.

²⁸ Meyer an Goethe, 24.5.1796 (ebd., S. 233).

²⁹ Meyer an Goethe, 26.7.1797 (GMB II, S. 15f.).

Am ältern Sohn. Die Spitze der Nase. Die rechte Hand. Die drey ersten Zehen des linken Fußes. Am rechten Fuß die Spitze des Daums. Der Bauch ist auf der rechten Seite ein wenig beschädigt, und die Beschädigung ausgebessert.

Am jüngern Sohn. Die Nasenspitze. Der rechte Arm. Zwey Finger der linken Hand. Alle fünf Zehen des rechten Fußes.³⁰

Ebenso analytisch statt integralisierend verfahren auch Meyers Niobiden-Aufsatz und seine Beschreibung *Die capitolinische Venus*. Hier wie dort verhindert die Genauigkeit der Detailbeschreibung die Entstehung einer ganzheitlichen Bildvorstellung. So heißt es etwa, die Komplexität des Folgenden gleichsam vorwegnehmend, schon zu Beginn des Niobiden-Aufsatzes:

Zur Familie der Niobe werden, außer der Gruppe der Mutter mit ihrer jüngsten Tochter im Schoos, noch sechzehn andere Figuren gerechnet, darunter zwey völlig fremde sich befinden, eine von den Töchtern zweifelhaft ist und zwey Söhne doppelt vorhanden sind. Das eigentliche ganze Werk, oder was wir von demselben noch besitzen, besteht also aus der Mutter, fünf Töchtern (die zweifelhafte nicht mitgerechnet), sechs Söhnen und dem Pädagogen.³¹

Was folgt, ist die sich über mehr als dreißig Seiten erstreckende äußerst akribische Beschreibung jeder einzelnen Figur, die sich so weit in das Detail vertieft, dass die Gruppe als Ganze immer wieder aus dem Blick gerät. Gleiches gilt, mit Abstrichen, für die Kapitolinische Venus. Meyers analytische Beschreibungen der Laokoon- und der Niobidengruppe wie auch der Kapitolinischen Venus sind, mit anderen Worten, äußerst genau, aber zugleich – verglichen etwa mit Goethes *Laokoon*-Aufsatz – im höchsten Grade unanschaulich.³²

30 P I.2, S. 175f. Es folgen noch einige wenige Bemerkungen zum Material der Ergänzungen. Notizen Meyers zur Laokoon-Gruppe befinden sich in seinen in Weimar verwahrten italienischen Aufzeichnungen zu Gemälden und Antiken in den Palästen Roms (GSA 64/94, Bl. 239). Die handschriftliche Vorlage für Meyers Beitrag findet sich ebd. (GSA 25/XXIV, N). Ich danke Johannes Rößler für diesen Hinweis.

31 P II.1, S. 52. Die der eigentlichen Beschreibung vorausgehende kurze Einleitung (ebd., S. 48–51 bzw. 410–413) ist dagegen noch von dem Versuch gekennzeichnet, ein einheitliches Bild einerseits der Niobidenfabel und andererseits der Geschichte der Florentiner Gruppe zu geben.

32 Gleiches gilt für Meyers Raffael-Aufsatz; siehe Martin Dönike: »Un utile aiuto« – Lo studio di Johann Heinrich Meyer Rafaels Werke besonders im Vatikan / »Ein nützlich Stück« – Johann Heinrich Meyers Abhandlung über Rafaels Werke besonders im Vatikan. In: *Accademia Raffaello. Atti e studi* (2007), H. 2, S. 9–28.

Doch wäre es voreilig, dies als ein Scheitern Meyers zu bewerten. Denn ganz offensichtlich ist es nicht Meyers Absicht, integrale Bildbeschreibungen der genannten Figuren zu liefern. Sein Ziel ist vielmehr ein dezidiert analytisches, das sich im Ergebnis nur wenig von heutigen archäologischen Untersuchungen unterscheidet: Geht es ihm im Falle der Niobidengruppe darum, innerhalb des Korpus der überlieferten Statuen die (vermeintlichen) Originalfiguren von den bereits aus der Antike stammenden Kopien zu unterscheiden, so dient die detaillierte Beschreibung der Kapitolinischen Venus ihrer Abgrenzung von den zahlreichen weiteren antiken Venustypen und ihrer Nobilitierung als eine der ältesten Kopien nach dem Muster der berühmten Knidischen Aphrodite des Praxiteles – eine These, die einige Jahre später übrigens von dem Berliner Archäologen Konrad Levezow aufgenommen und auf demselben methodischen Weg widerlegt werden sollte.³³

Für Meyers Zwecke also war die durch die tabellarische Methode ermöglichte akribische Detailbeobachtung nur von Vorteil. Seine Beschreibungen sind vor den Objekten und mit Blick auf diese verfasst, setzen genau genommen aber einen Leser voraus, dem die Werke ebenfalls vor Augen stehen. Es ist dies der Grund, warum Meyer im Falle der Niobiden-Gruppe explizit auf die Abbildungen der einzelnen Figuren in Angelo Fabronis 1779 erschienener *Dissertazione sulle statue appartenenti alla favola di Niobe* hinweist und in einem Nachtrag eine Konkordanz seiner und Fabronis »Nummern« liefert.³⁴ Im Falle der Kapitolinischen Venus allerdings hat er selbst hierauf verzichtet und sich ganz auf die Evidenz der von ihm beschriebenen Brüste, Hände, Arme und Beine verlassen. Dass Goethe den Laokoon-Nachtrag, den Niobiden-Aufsatz und den Beitrag über die Kapitolinische Venus in die *Propyläen* aufgenommen hat, zeigt, dass auch er – trotz seines eigenen *Laokoon*-Aufsatzes – von der Notwendigkeit solch detaillierter Beschreibungen überzeugt war. Betrachtet man Meyers Bemerkungen zum Laokoon, zur Niobidengruppe und der Kapitolinischen Venus in ihrem Kontext, so lässt sich beobachten, wie in den *Propyläen* neben einer künstlerisch-literarischen auch eine wissenschaftliche Form der Kunstbeschreibung Raum erhält, die Meyer in seinen späteren altertumswissenschaftlichen Beiträgen weiterführen sollte – so etwa in der bereits erwähnten kommentierten Ausgabe von

33 Konrad Levezow: Ueber die Frage ob die Mediceische Venus ein Bild der Knidischen vom Praxiteles sey. Eine archäologische Abhandlung. Nebst einer Kupfertafel. Berlin: Verlag des Kunst- und Industrie-Komptoirs 1808, S. 81; vgl. dazu Martin Dönike: Altertumskundliches Wissen in Weimar. Berlin, Boston: de Gruyter 2013, S. 55 und 143f.

34 P II.2, S. 133–135.

Winckelmann's Werken (Dresden 1808–25) oder seiner eigenen *Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen und Römern* (Dresden 1824–36).³⁵

IV.

So wichtig und konsequent dieser Befund ist, der Meyer in den Kontext der sich gerade ausbildenden Altertumswissenschaften stellt, so nahe führt er doch an das Klischee vom allzu gewissenhaften und damit ästhetisch-literarisch eher langweiligen »Kunstmeyer«. Doch ist dieser »Kunstmeyer« in den *Propyläen* auch für Überraschungen gut. Den heutigen Leser der *Propyläen* mag es erstaunen, dass gleich in dem ersten Heft von Goethes klassizistischer Programmzeitschrift außer der Beschreibung eines Meisterwerks der griechischen Kunst (Laokoon) gleich zwei Briefe über plastische und architektonische Reste ausgerechnet der Etrusker erschienen, jenes Volkes also, dessen Kunsterzeugnisse gerade nicht dem ausgebildeten griechischen Ideal entsprachen. Tatsächlich handelte es sich bei der etruskischen Kunst – und hier insbesondere bei den etruskischen Vasen – jedoch um ein Thema, das sowohl in der Wissenschaft als auch in der Kunst der Zeit, etwa bei Josiah Wedgwood, größtes Interesse erregte. Schon am 25. Februar 1796 hatte Meyer aus Rom an Goethe geschrieben:

Und die Vasen sind eine Rubrik, die uns vielleicht mehr zu schaffen macht, als wir denken konnten; denn sie sind jetzt [sic] in einem gewaltigen Ruf, in der Mode. Es wird viel darüber geschrieben, viel gesprochen; daher werden wir genau, ausführlich und vollständig werden müssen, wenn es möglich ist, auch darin wo nicht alles, doch das Beste abschöpfen.³⁶

Beginnend mit seiner Übersiedlung nach Florenz im Juni 1796 sollte Meyer sich eingehender mit der etruskischen Kunst beschäftigen, deren Erzeugnisse er jedoch im Allgemeinen für überschätzt hielt.³⁷ Meyers im ersten Brief abge-

35 Zu diesen beiden bereits oben erwähnte Werken vgl. Dönike: *Altertumskundliches Wissen in Weimar* (Anm. 33), bes. S. 8–15; ders.: *Goethes Winckelmann. Zur Bedeutung der altertumswissenschaftlichen Studien Johann Heinrich Meyers für das Antikebild des Weimarer Klassizismus*. In: »Ein Unendliches in Bewegung«. *Künste und Wissenschaften im medialen Wechselspiel bei Goethe*. Hg. von Barbara Naumann und Margrit Wyder. Bielefeld: Aisthesis 2012, S. 69–84.

36 GMB I, S. 200f.

37 Siehe Meyer an Goethe, 11. Juli 1796 (ebd., S. 289): »Indessen ein Wort im Vertrauen: ich fürchte sehr, die etrusische Kunst wird, wenn wir sie recht besehen, ihr Alterthum, ihre Würde und ihre Originalität größtentheils verlieren; alle die Graburnen, welche hier vorhanden sind, unterschieden

druckte Beschreibung der etruskischen Kunstwerke in der Florentiner Galerie ist von einem doppelten Bestreben gekennzeichnet: Zum einen weist er auf die Gemeinsamkeiten zwischen etruskischer und griechischer Plastik hin, betont andererseits aber immer wieder die sich mit der Zeit immer deutlicher zeigende Überlegenheit der Griechen – dies durchaus im Sinne von Goethes Überlegungen in der *Einleitung* zu den *Propyläen* zu dem »psychologisch-chronologische[n] Gang« der Kunstgeschichte,

wo erst eine beschränkte Thätigkeit, in einer trocknen ja traurigen Nachahmung des Unbedeutenden so wie des Bedeutenden verweilte, sich darauf ein lieblicheres, gemüthlicheres Gefühl gegen die Natur entwickelte, dann begleitet von Kenntniß, Regelmäßigkeit, Ernst und Strenge, unter günstigen Umständen, die Kunst bis zum höchsten hinaufstieg, wo es denn zuletzt dem glücklichen Genie, das sich von allen diesen Hülfsmitteln umgeben fand, möglich ward, das Reizende, Vollendete hervorzubringen.³⁸

Doch auch wenn Meyer immer wieder den Primat der griechischen Kunst betont, ist gleichwohl bemerkenswert, welch breiten Raum die so wenig dem klassizistischen Ideal entsprechende, ja zum Teil, wie Meyer bemerkt, nicht selten mit einem »grelle[n] unordentliche[n] Farbenanstrich«³⁹ bemalte etruskische Kunst in den *Propyläen* bekommt. Das Zentralorgan der klassizistischen Kunstauffassung ist damit zugleich ein Hort der historischen Kunstbetrachtung, die den strengen Klassizismus binnen kurzem von innen her aufsprengen sollte.⁴⁰

sich bloß durch Vorstellungen und Schrift und durch den Volterratischen Alabaster (viele sind indeß Terracotta) von griechischen Werken *späterer Zeit*, aber keineswegs durch Styl; es ist seltsam genug, daß unter allen Stücken der hiesigen Sammlung nicht eines gefunden wird, welches sich im Styl nur ein wenig den altgriechischen, sonst sogenannten etrusischen Werken näherte, ein kleines Fragment ausgenommen, welches der Himmel weiß woher kommen mag.« Zu Meyers Bericht über die etruskischen Kunstwerke vgl. Kristin Knebel: Goethe als Sammler figürlicher Bronzen. Sammlungsgeschichte und Bestandskatalog. Hg. von der Klassik Stiftung Weimar. Leipzig: Seemann Henschel 2009, S. 43–45.

38 P I.1, S. XXXIf. Vgl. auch Goethes Selbstanzeige der *Propyläen*: »Im Gegensatz dieser höchsten Kunstwerke [i. e. Raffaels Werke im Vatikan, M. D.] werden *Etrurische Reste*, zu Florenz befindlich, geschildert [...] und also die beschränktsten Kunstanfänge zum Gegenstande der Betrachtung aufgestellt.« (MA 6.2, S. 135)

39 P I.1, S. 87. Meyers Beobachtungen zu den »bemalten Urnen« hat Carl August Böttiger in einem sich mit der Farbigkeit der antiken Furienkostüme beschäftigenden archäologischen Werk zitiert. Siehe Carl August Böttiger: Die Furienmaske, im Trauerspiele und auf den Bildwerken der alten Griechen. Eine archäologische Untersuchung. Weimar: Hoffmannsche Buchhandlung 1801, S. 82–85.

40 Siehe dazu Martin Dönike: [Art.] Goethe und die Kunstgeschichte. In: Goethe-Handbuch, Sup-

V.

Ebenso überraschend und keineswegs langweilig-pedantisch ist der zweite in den *Propyläen* abgedruckte Brief Meyers über die Reste der nordöstlich von Florenz gelegenen »alten Stadt« Fiesole, die zu beschreiben ihn Goethe gebeten hatte.⁴¹ Von Interesse sind hier allerdings weniger Meyers Beschreibungen der etruskischen Stadtmauer, der Kanalisation und des Stadtttores (vgl. Abb. 16) als vielmehr seine Darstellung der »Lage« Fiesoles und der »Gegend umher«, die er als »Vorarbeit« und »Stoff« zu »einer künftigen topographischen Darstellung der zwölf uralten etruskischen Städte«⁴² bezeichnet. Meyers topographische Beschreibung der Lage der Etruskerstadt Fiesole nimmt den größeren Teil des Briefes ein. Sie führt den Leser von Florenz aus durch Weinberge, »wohlangebaute[] Felder und Olivenhaine[]«⁴³ bis an den Fuß des Hügels von Fiesole, wo die Aussicht laut Meyer »zum Entzücken schön« ist,⁴⁴ und von dort den Hügel hinauf bis zu dem auf dem Gipfel gelegenen Franziskanerkloster mit den Resten der etruskischen Stadtmauer, von wo sich erneut eine »weite herrliche Aussicht« eröffnet. »Florenz«, so schreibt Meyer über diese Aussicht,

liegt, als ein gedrungener mächtiger Klumpe von Häusern, unten in der Ebne, die sich, vom Arno durchstrichen, hinauf gegen die Gebirge der Casentinischen Provinz und sehr weit hinunter nach dem Meere zu ausbreitet, sie ist fruchtbar, ein Wald von Bäumen, und besäet mit unzähligen Villen, mit Dörfern, Flecken und Städten. An keinem andern Orte erscheint die hohe Kuppel des Doms so fürstlich und herrschend wie hier, es ist gleichsam als wenn ihr die Stadt nur zur Base diene, über welche sie sich stolz erhebt.

plemente Band 3: Kunst (Anm. 21), S. 84–126. – Schon 1797 war in Böttigers *Griechischen Vasengemälden* ein Brief Meyers aus Florenz über die dortige Vasensammlung erschienen; 1798 folgte ein der Sammlung gewidmeter Aufsatz. Siehe Johann Heinrich Meyer: Nachrichten über griechische Vasen in Briefen [19. Februar 1797]. In: Griechische Vasengemälde. Mit archäologischen und artistischen Erläuterungen der Originalkupfer [von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein]. Hg. von Carl August Böttiger. Bd. 1, Heft 1. Weimar: Verlag des Industrie-Comptoirs 1797, S. 71–75; ders.: Grossherzogliche Sammlung von Gefäßen in gebrannter Erde zu Florenz. In: ebd., Bd. 1, Heft 2. Weimar: Verlag des Industrie-Comptoirs 1798, S. 1–21.

41 Tatsächlich hat Meyer zwei Reisen nach Fiesole unternommen, die er in seinen Briefen an Goethe vom 7. Oktober und 13. Oktober 1796 schildert (GMB I, S. 345–349 und 359–362). Seine Bitte, »ja Fiesole so bald als möglich« zu besuchen und ihm eine »Schilderung« davon zu geben, hatte Goethe bereits am 8. August 1796 geäußert (GMB I, S. 311).

42 P I.1, S. 90.

43 Ebd., S. 91.

44 Ebd., S. 92.

Der Arno, wie ein silbernes Band, dem grünen Teppich eingewebt, zeigt und verbirgt seinen Lauf vielmahls; irrend scheint er bald die Kette der jenseitigen Hügel aufzusuchen, bald sie zu fliehen, bis er sich endlich ganz in der Ferne verliert.⁴⁵

Kurz darauf fokussiert er den Blick auf eine pittoreske Szenerie am Südhang des Hügels von Fiesole, wo die modernen »Etrurier« inmitten der Reste der alten Stadtmauer ihre Gärten und Häuser angelegt haben:

Auf natürlichen Terrassen, die aus den Trümmern entstanden sind, liegt hier über alle maßen [sic] reizend ein kleines Bauergüthchen. Zwischen Quaderstücken hervor wachsen Olivenbäume, und bilden einen kleinen Hain, durch welchen der gekrümmte Pfad zum rothbemahlten Hüttchen hinanführt, froh und verstohlen, schaut es aus seinen friedlichen Schatten, an die alte mit Epheu bedekte Mauer gelehnt, und von ihr gegen den Nordwind geschützt, welcher die Wipfel der umherstehenden Bäume schüttelt; neben an liegen freundliche Lauben, überrankt von Kürbissen und edeln Reben, mit großen Purpurtrauben beschwert; ein Paar kleine geebnete Flekchen sind zum Küchengarten eingerichtet.⁴⁶

Passagen wie diese sollten ausreichen, das Bild des pedantischen und uninspirierten Kunstrichters zumindest in Frage zu stellen. Sie, wie auch der gesamte Brief, zeigen, dass Meyer, wenn er einmal allzu wenig antike Reste zu beschreiben vorfand und deshalb das Raster der tabellarischen Methode hinter sich lassen konnte, zu durchaus enthusiastischen Evokationen des von ihm Gesehenen fähig war.⁴⁷ Natürlich ist die von ihm verwendete Beschreibungssprache wenig originell und über weite Strecken topisch, doch erschöpft sie sich auch nicht, wie im Falle des Rubrikenschemas, im trockenen Aufzählen bloßer Fakten. Meyers ursprüngliche Begeisterung wie auch seine prinzipielle Begeisterungsfähigkeit bleiben deutlich spürbar. Mit Blick auf die Beschreibung Fiesoles im Brief vom 7. Oktober 1796 schrieb Goethe am 30. Oktober desselben Jahres an Meyer:

45 Ebd., S. 93f. Vgl. die nur leicht abweichende ursprüngliche Beschreibung Meyers in einem Brief an Goethe vom 7. Oktober 1796 (GMB I, S. 346f.).

46 P I.1, S. 96f. Diese Beschreibung findet sich noch nicht in den entsprechenden Briefen an Goethe aus Italien (GMB I, S. 345–349 sowie 359–362) und wurde offenbar eigens für die Publikation in den *Propyläen* verfasst.

47 Vgl. P I.1, S. 90: »Als eine Fortsetzung meiner Nachrichten über etrusische Monumente, theile ich Ihnen *das wenige* mit, was ich von Resten der alten Stadt Fiesole bemerken konnte, und, *damit mein Brief nicht gar zu mager erscheine*, beschreibe ich Ihnen die Lage und die Gegend umher.« (Hervorhebungen von mir, M. D.)

Ihre Beschreibung von Fiesole in No. 9 hat mich außerordentlich erfreuet: das wäre so ein Anfang, wie ich dereinst unsere Topographie ausgeführt wünschte, anstatt daß man die Leser immer mit Wiederholung der Straßen und Wegebeschreibungen ermüdet.⁴⁸

Zur angekündigten weiteren Ausführung dieser topographischen Beschreibung im Rahmen des geplanten großen Italienwerkes sollte es bekanntlich nicht kommen. Was jedoch überliefert ist, sind Vorstufen, die, wie Meyers in die *Propyläen* eingegangene Briefe *Ueber Etrurische Monumente*, schon an sich – und dies nicht nur in archäologischer Hinsicht – bemerkenswert sind.

48 GMB I, S. 379.

KLASSIZISTISCHE UND
ANTIKLASSIZISTISCHE KUNSTPRAXIS

Die Weimarischen Kunstfreunde und die Krise der Kunstakademien um 1800

Als die Goethe und Heinrich Meyer mit ihrem Projekt der *Propyläen* an die Öffentlichkeit gingen, standen sie, wie Goethe rückblickend an Zelter schrieb, »in dem Wahn [...], es sey auf die Menschen genetisch zu wirken«.¹ Ihr Antrieb war die Diagnose, dass »die Künste gegenwärtig so ohnmächtig, so unthätig sind, daß man befürchten muß, sie werden immer ferner sinken, ja zuletzt vielleicht sogar aufhören«.² Die Ursache dafür war nach Heinrich Meyer in Neigungen, Sitten, Gewohnheiten und Glauben der »Völker, die gegenwärtig Anspruch auf Cultur machen« zu suchen.³ Die Menschen haben sich »meistens in beschränkte, häusliche Verhältnisse zurückgezogen«, in denen für Kunst kein Raum ist. »Sollen die Künste steigen und blühen; so muss eine allgemeine Liebhaberey herrschen, die sich zum Großen neigt. Die Künstler müssen in bedeutenden weitläufigen Werken, würdig und mannigfaltig beschäftigt werden«.⁴ Als Mittel, »die Künste blühend zu machen«, hatte Anton Raphael Mengs die Ausbildung des Sinnes für Schönheit propagiert.⁵ Carl Ludwig Fernow schrieb 1796 in seinem Bericht *Ueber die Kunstplünderungen in Italien und Rom*, die Goethe sehr bewegten: »[S]o lange nicht der gute Geschmack Nationalgeschmack wird und Publikum und Künstler nicht gegenseitig sich bilden«, wird die Kunst »nie einen glücklichen Fortgang machen«.⁶

Ausbildung des Sinnes und Verständnisses für Kunst bei Publikum und Künstlern war das Ziel, das die Weimarischen Kunstfreunde mit den *Propyläen* verfolgten. Damit traten sie in Konkurrenz zu den Kunstakademien, die erstmals in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Italien eingerichtet worden waren, »als das Verschwinden der großen Lichter der Kunst bemerkt wurde«, um den Nieder-

1 Goethe an Zelter, 15.1.1813 (FA II, 2, S. 149).

2 Heinrich Meyer: Ueber Lehranstalten zu Gunsten der bildenden Künste (P II.1, S. 4–25 und S. 141–171; III.1, S. 53–65; III.2, S. 67–74, hier II.2, S. 12).

3 Ebd., S. 12f.

4 Ebd., S. 13.

5 Anton Raphael Mengs: Fragment einer Rede über die Mittel die schönen Künste in Spanien blühend zu machen. In: A.R.M.: Hinterlassne Werke. Hg. von Christian F. Prange. Halle: J. C. Hendel 1786, Bd. 2, S. 257–278.

6 Carl Ludwig Fernow: Über die Kunstplünderungen in Italien und Rom. In: Der Neue Teutsche Merkur (1796), 2. Bd., S. 250–279, hier S. 271f.

gang der Kunst aufzuhalten.⁷ Die 1593 eröffnete *Accademia di San Luca* in Rom war wichtiger Vorreiter.⁸ Die 1648 gegründete *Académie royale de Peinture et de Sculpture* wurde mit der Organisation, die ihr 1663 durch Colbert gegeben worden war, vorbildlich für die gesamte weitere Entwicklung.⁹ Sie war zum einen Ausbildungsstätte für angehende Künstler, zum anderen vergleichbar den wissenschaftlichen Akademien eine Einrichtung, in der die an der Akademie lehrenden Künstler und ein weiterer Kreis, zu dem auch gebildete Dilettanten gehörten, über die Kunst und ihre Regeln berieten und so die weitere Entwicklung von Kunst und Geschmack lenken und fördern sollten. Die in den Konferenzen gehaltenen Vorträge, die zumindest in der Anfangszeit auch gedruckt wurden, und die Schriften von Akademikern wie André Félibien und Roger de Piles wurden in ganz Europa gelesen.¹⁰ Die Ausbildung bestand vor allem im Zeichenunterricht, bei dem es fast nur um die korrekte Wiedergabe der menschlichen Figur ging und der einem starren Schema folgte (Abb. 17). Am Anfang stand das Kopieren von gezeichneten oder gestochenen Vorlagen, wobei man von der Wiedergabe einzelner Körperteile zur ganzen Figur fortschritt. Dann folgte das Zeichnen nach plastischen Modellen und schließlich das Aktstudium. Daneben wurden Hilfswissenschaften wie Anatomie (mit Proportionslehre) und Perspektive unterrichtet. Das Malen lernten die Schüler in den Ateliers ihres jeweiligen Lehrers, zunächst durch das Kopieren von Gemälden. Preise, die für die beste Arbeit einer Klasse oder für die Bearbeitung bestimmter Themen ausgesetzt wurden, sollten die Studenten anspornen. Höchstes Ziel war es, den Grand Prix, das Rom-Stipendium, zu gewinnen. Die Werke wie auch Arbeiten der Akademiker wurden auf Ausstellungen gezeigt, die zunächst unregelmäßig, ab 1737 regelmäßig veranstaltet wurden.¹¹

7 Meyer: *Lehranstalten* (P II.2, S. 19).

8 Vgl. Nikolaus Pevsner: *Academies of Art, Past and Present*. Cambridge: University Press 1940; dt. Übersetzung: *Die Geschichte der Kunstakademien*. München: Mäander 1986; zur *Accademia di San Luca* ebd., S. 67–76.

9 Vgl. ebd., S. 92–114. Zur Pariser Akademie zuletzt: Christian Michel: *L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture (1648–1793). La naissance de l'École Française*. Genève u.a.: Droz 2012.

10 Vgl. *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Éd. critique intégrale sous la dir. de Jacqueline Lichtenstein u.a. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2006–2012 (bislang 5 Bände, die den Zeitraum von 1648–1752 abdecken); Stefan Germer: *Kunst, Macht, Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV.* München: Fink 1997; Thomas Puttfarcken: *Roger de Piles' theory of art*, New Haven u.a.: Yale Univ. Press 1985.

11 Vgl. Georg Friedrich Koch: *Die Kunstaussstellung – ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*. Berlin: de Gruyter 1967; Claire Maingon: *Le Salon et ses artistes. Une histoire des expositions du Roi Soleil aux Artistes français*. Paris: Hermann 2009.

In Deutschland lief die Entwicklung zögernd an.¹² Auf die Gründung der Akademien in den Bürgerstädten Nürnberg und Augsburg¹³ folgten die höfischen Akademien in Dresden,¹⁴ Wien und Berlin, die alle drei dem französischen Vorbild folgten. Daneben gab es eine recht große Zahl von Zeichenschulen, beispielsweise in Mannheim und später auch in Weimar, die zum Teil privat organisiert waren, wie dies zunächst in München der Fall war.¹⁵ Eine zweite Welle von Akademiegründungen setzte, getragen von der neuen Begeisterung für die Antike, nach der Mitte des 18. Jahrhunderts ein. Gegen Ende des Jahrhunderts soll es rund 100 mehr oder weniger große Akademien in Europa gegeben haben. Die große Zahl täuscht allerdings darüber hinweg, dass die Diskrepanz zwischen Anspruch und Wirklichkeit oft erheblich war.

Mit dem Aufkommen der Kunstkritik wuchs der Reformdruck, zunächst in Paris, wo man 1749 mit der Gründung der »École des élèves protégés« reagierte, in der sechs ausgewählte Schüler eine umfassende Ausbildung erhielten, unter anderem auch Unterricht in Geschichte und Mythologie.¹⁶ Diese Eliteschule wurde 1775 aufgelöst, doch die Liste der herausragenden Absolventen ist lang, unter ihnen Jean-Honoré Fragonard und Jacques-Louis David.

12 Vgl. Ekkehard Mai: Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde. Köln, Wien u.a.: Böhlau 2010. Einen umfassenden Überblick über die Kunstakademien am Ende des 18. Jahrhunderts bietet der Artikel *Kunst-Akademie*. In: Ökonomisch-technologische Enzyklopädie. Hg. von Johann Georg Krünitz, 55. Theil. Berlin: J. Pauli 1791, S. 129–249.

13 Vgl. Bruno Bushart: Die Augsburger Akademien. In: Leids Kunsthistorisch Jaarboek 5/6 (1986/87), S. 332–347.

14 Vgl. Dresden. Von der Königlichen Kunstakademie zur Hochschule für Bildende Künste (1764–1989). Hg. von der Hochschule für Bildende Künste Dresden. Dresden: VEB Verlag der Kunst 1990.

15 Vgl. Barbara Grotkamp-Schepers: Die Mannheimer Zeichnungsakademie (1756–1803) und die Werke der ihr angeschlossenen Maler und Stecher. Frankfurt/M.: Haag & Herchen 1980; Kerrin Klinger: Die Anfänge der Weimarer Zeichenschule (1774–1806). Zwischen Fachausbildung und Dilettantismus. Weimar: VDG 2013; Monika Meine-Schawe: »...alles zu leisten, was man in Kunstsachen nur verlangen kan«. Die Münchner Akademie der bildenden Künste vor 1808. In: Oberbayerisches Archiv 128 (2004), S. 125–181. Zum Zeichenunterricht allgemein: Wolfgang Kemp: »...einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen«. Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500–1870, ein Handbuch. Frankfurt/M.: Syndikat 1979.

16 Vgl. Louis Courajod: Histoire de l'Ecole des Beaux-Arts au XVIIIe siècle: l'École Royale des Elèves Protégés, Nogent-le-Roi: Laget 1994 [Reprint der Ausgabe Paris: Dumoulin 1874]; Christian Michel: L'enseignement à L'Ecole Royale des Elèves Protégés. In: Le Progrès des arts réunis 1763–1815. Mythe culturel, des origines de la Révolution à la fin de l'Empire. Actes du colloque international d'histoire de l'art (Bordeau-Toulouse, 22–26 mai 1989). Hg. von Daniel Rabreau und Bruno Tollon. Bordeaux [u.a.]: Cercam 1992, S. 83–90.

Im Alten Reich brachte die Zeit der Schlesischen Kriege einen Tiefpunkt. Erst 1772 wurde in Wien auf Betreiben von Fürst Kaunitz, der sich von Anton Maron, dem Schüler und Schwager von Anton Raphael Mengs, beraten ließ, die Akademie neu gegründet.¹⁷ Die endgültige Verfassung wurde erst 1800 verabschiedet. Um die Berliner Akademie hat sich Friedrich II. kaum gekümmert. Erst mit der Bestellung von Friedrich Anton von Heintz zum Kurator der Akademie 1786, im letzten Lebensjahr des Königs, trat eine Wende ein.¹⁸ Was von dieser Akademie erwartet wurde, benennt die Präambel der 1790 erlassenen Verfassung. »Endzweck dieses Institutes« sei,

daß es auf der einen Seiten zum Flor der Künste überhaupt beytrage, als insbesondere den vaterländischen Kunstfleiß erwecke, befördere, und durch den Einfluß auf Manufakturen und Gewerbe dergestalt veredele, daß einheimische Künstler in geschmackvollen Arbeiten jeder Art, den auswärtigen nicht ferner nachstehen; auf der anderen Seite aber diese Akademie, als eine hohe Schule für die bildenden Künste sich in sich selber immer mehr vervollkommne, um in Sachen des Geschmacks, deren Beurteilung ihr obliegt, durch vorzügliche Kunstwerke jeder Art selbst Muster seyn zu können.¹⁹

Der Akademie war die Aufgabe gestellt, nicht nur Künstler auszubilden, sondern nach dem Vorbild der Pariser Akademie die Regeln der Kunst zu ergründen. Der akademische Senat hatte sich wöchentlich zu versammeln, um »die eingesandten Kunstsachen zu beurtheilen« und sich »über die besten Mittel den guten Geschmack zu verbreiten« zu beraten.²⁰ In der der Akademie angegliederten Kunstschule sollte Zeichenunterricht für angehende Handwerker gegeben werden.

Die seit über einhundert Jahren vorgebrachten Argumente für den wirtschaftlichen Nutzen von Kunstakademien – Förderung der Kunst, des Geschmacks

17 Vgl. Carl von Lützow: Geschichte der Kais. Kgl. Akademie der Bildenden Künste. Festschrift zur Eröffnung des neuen Akademie-Gebäudes. Wien: Gerold 1877; J. T. C. Kuypers: Hofpreise der K. K. Akademie der Bildenden Künste in Wien 1772–1794. In: Leids Kunsthistorisch Jaarboek 5/6 (1986/87), S. 378–405.

18 Vgl. Hans Müller: Die königliche Akademie der Künste zu Berlin 1696 bis 1896. Berlin: Bong 1896; »Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen«. Dreihundert Jahre Akademie der Künste. Eine Ausstellung der Akademie der Künste und Hochschule der Künste. Berlin: Henschel 1996.

19 Reglement für die Akademie der bildenden Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin. Berlin: G. J. Decker u. Sohn 1790, abgedruckt bei Müller: Die königliche Akademie der Künste zu Berlin (Anm. 18), S. 185.

20 Ebd., S. 187.

und des Handwerks – waren immer noch gültig.²¹ Neuerungen gab es vor allem bei den Bemühungen, den Bildungsstand der Schüler zu verbessern. Das zeigt schon die Einrichtung der Eliteschule in Paris. Welchen Stellenwert und Umfang der theoretische Unterricht erreichen konnte, dokumentiert die *Theorie der Malerei* des Giovanni Battista Casanova, der 1764 nach Dresden kam und dort seit 1765 an der von Christian Ludwig von Hagedorn reformierten Akademie unterrichtete.²² Casanova hielt erstmals 1765–68 einen dreijährigen Kursus über die Theorie der Malerei. Später bereitete er die Publikation dieser Vorlesungen vor. Der 1784 vollendete französische Text wurde ins Deutsche übersetzt, mit dem Druck wurde 1786 begonnen, der aber über die ersten Bögen nicht hinaus kam. Der Gesamtplan von Canovas Werk gibt einen hervorragenden Überblick über das, was an den Akademien für wichtig gehalten wurde.

Eine eigenständige Entwicklung nahm die Künftlerausbildung in Württemberg. 1761 war in Ludwigsburg eine Akademie der schönen Künste gegründet worden, die 1771 in die Hohe Karlsschule integriert wurde.²³ Im Verbund mit dem breiten Fächerspektrum und gemäß dem Anspruch der Karlsschule, die 1782 in den Rang einer Universität erhoben wurde, war der Unterricht hier umfassender als an den anderen Akademien. Entscheidenden Einfluss auf die Ausrichtung der Akademie hatte Nicolas Guibal (1725–1784).²⁴ Er hatte an der *Académie des Beaux Arts* in Paris studiert und arbeitete seit 1749 für den Württembergischen Hof. Mit einem Stipendium konnte er für fünf Jahre nach Rom gehen, wo er im Atelier von Mengs arbeitete. In der Ausgestaltung des Akademieunterrichtes hat er die Erfahrungen, die er in Paris und Rom gemacht hatte, miteinander verbunden. Die Lehrpläne

21 Vgl. Pevsner: *Academies of Art, Past and Present* (Anm. 8), S. 239–242.

22 Vgl. Giovanni Battista Casanova: *Theorie der Malerei*. Hg. von Roland Kanz. München: Fink 2008; Roland Kanz: *Giovanni Battista Casanova an der Kunstakademie in Dresden*. In: *Kunst und Aufklärung im 18. Jahrhundert*. Hg. von Max Kunze. Ruppolding: Rutzen 2005, S. 35–44; Roland Kanz: *Giovanni Battista Casanova (1730–1795). Eine Künstlerkarriere in Rom und Dresden*. München: Fink 2008.

23 Vgl. Sabine Rathgeb: *Studio & Vigilantia. Die Kunstakademie an der Hohen Karlsschule in Stuttgart und ihre Vorgängerin Académie des Arts*. Hohenheim: Archiv der Stadt Stuttgart 2009; *Rücksichten. 250 Jahre Akademie der Bildenden Künste Stuttgart*. Hg. von Nils Büttner und Angela Zieger. Stuttgart: Staatl. Akad. der Bildenden Künste 2011. Einen Überblick über die Geschichte der Karlsschule gibt: Hans-Martin Maurer: *Herzog Carl Eugen und seine Hohe Schule*. In: *Schwäbischer Klassizismus zwischen Ideal und Wirklichkeit 1770–1830*. Hg. von Christian Holz, Bd. 2: Aufsätze. Stuttgart: Hatje 1993, S. 12–27.

24 Vgl. Wolfgang Uhlig: *Nicolas Guibal, Hofmaler des Herzogs Carl Eugen von Württemberg*. Ein Beitrag zur deutschen Kunstgeschichte des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Stuttgart: Inst. für Kunstgeschichte der Univ. 1981.

sahen durchschnittlich 48 Wochenstunden vor, von denen ein großer Teil praktischen Übungen diente, was sowohl Zeichenübungen wie einfach nur Mitarbeit in den Werkstätten der Professoren bedeuten konnte.²⁵ Eigentlicher Zeichenunterricht nach Vorlagen und Aktmodellen fand an drei Vormittagen statt, daneben wurde ein breites Vorlesungsprogramm geboten, das in jedem Studienjahr wechselte und von Mathematik und Geometrie über Naturgeschichte bis zu Mythologie und Kunsttheorie und zu philosophischen Vorlesungen über die »Schönen Wissenschaften« von Jakob Friedrich Abel reichte, die auch Schiller gehört hat.²⁶

Wie die Hohe Karlsschule insgesamt durch die Flucht Schillers in Verruf gekommen ist, so ihre Kunausbildung durch die Flucht von Joseph Anton Koch 1791. In einer Zeichnung (Abb. 18) hat er seine massiven Vorwürfe veranschaulicht und in einem Brief an seine ehemaligen »Vorgesetzten« formuliert.²⁷ »Man wollte mich nicht zu einem Künstler bilden, sondern einen bloßen Handwerker aus mir machen, so eine Maschine, welche man thierisch leiten muß.« Das zielte auf die »praktischen Übungen«, in denen die Eleven durch körperliche Züchtigung und »wilde Mishandlungen« zu untergeordneten Arbeiten in den Schlössern und im Theater angetrieben wurden. »Grodesken, Arabesken und Theater geschmier gehören nicht in das Gebiet der schönen Künste«, empörte er sich. Ein gut Teil dieser Empörung wurzelt auch in seinem durch die Französische Revolution angestachelten Freiheitssinn, für den er von manchen verspottet wurde.

Dieser revolutionäre, gegen die alten Hierarchien gerichtete Geist führte in Paris zur zeitweiligen Schließung der *Académie des Beaux Arts*. Er beflügelte auch Asmus Jakob Carstens, als er sich 1796 in einem vielzitierten Brief an Minister von Heintz von der Berliner Akademie lossagte:

Uebrigens muß ich Euer Excellenz sagen, daß ich nicht der Berliner Akademie, sondern der Menschheit angehöre, die ein Recht hat die höchstmögliche Ausbildung meiner Fähigkeiten von mir zu verlangen; und nie ist es mir in den Sinn gekommen, auch habe ich dieses nie versprochen, mich für eine Pension die man mir auf einige Jahre zur Aus-

25 Vgl. Rathgeb: *Studio & Vigilantia* (Anm. 23), S. 543–544.

26 Vgl. ebd., S. 233–237; Jakob Friedrich Abel. Eine Quelledition zum Philosophieunterricht an der Stuttgarter Karlsschule (1773–1782). Hg. von Wolfgang Riedel. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995.

27 Joseph Anton Koch: An meine ehemaligen Vorgesetzten. In: *Sinn und Form* 36 (1984), S. 715–718 (dort die folgenden Zitate); Axel Kuhn: *Revolutionsbegeisterung – Revolutionsverdrängung. Die Jugendjahre des Malers Joseph Anton Koch*. In: *Freiheit – Gleichheit – Brüderlichkeit. 200 Jahre Französische Revolution in Deutschland*. Hg. von Rainer Schoch. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum 1989, S. 119–128.

bildung meines Talents schenkte, auf Zeitlebens zum Leibeigenen einer Akademie zu verdingen.²⁸

Ein gewichtiger Grund für die von vielen Seiten geäußerte Kritik an den Akademien waren die gängigen schematischen Unterrichtsmethoden, die nur auf äußere Genauigkeit der Naturnachahmung zielten und damit in krassem Widerspruch zu dem hohen Begriff »wahrer« Kunst standen, der seit Winckelmann immer nachdrücklicher eingefordert wurde.²⁹ Die Künftlerausbildung mit diesem von ihnen ganz entschieden vertretenen hohen Kunstbegriff in Übereinstimmung zu bringen, war ein Grundanliegen der Weimarischen Kunstfreunde.

Dass Goethe und Meyer einen guten Überblick über Verfassung und Situation der wichtigsten Akademien und Kunstschulen hatten, darf man voraussetzen. Mit den römischen Akademien waren beide bestens vertraut und sicher auch mit der vorbildlichen Einrichtung der *Académie Royale*. Auch die Verhältnisse an der Dresdener Akademie, an der Porträt- und Landschaftsmalerei eine führende Rolle spielten, waren ihnen bekannt. Das gleiche gilt für die Berliner Akademie, die Goethe 1788 unter ihren Ehrenmitgliedern führte.³⁰ Nach seiner Teilnahme an der Kampagne in Frankreich im Herbst 1792 hielt sich Goethe im November in Düsseldorf bei Friedrich Heinrich Jacobi auf und traf dabei auch mit Peter Langer zusammen, der seit 1790 Direktor der Düsseldorfer Akademie war und später Gründungsdirektor der Münchner Akademie wurde.³¹ Auch über die Zu-

28 Asmus Jakob Carstens an Minister von Heinitz, Rom, 20.2.1796. In: Der Briefwechsel zwischen Asmus Jakob Carstens und Minister Friedrich Anton von Heinitz. Hg. und komm. von Frank Büttner. In: Asmus Jakob Carstens. Goethes Erwerbungen für Weimar. Katalog der Ausstellung Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum. Schleswig 1992, S. 89; mit Kürzungen bereits abgedruckt in: Carl Ludwig Fernow: Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens, ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts. Leipzig: J. F. Hartknoch 1806, S. 205.

29 Vgl. Frank Büttner: Bildungsideen und bildende Kunst in Deutschland um 1800. In: Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert, Bd. 2: Bildungsgüter und Bildungswissen. Hg. von Reinhart Koselleck. Stuttgart: Klett-Cotta 1990, S. 259–285, hier S. 274f.

30 Vgl. Müller: Die königliche Akademie der Künste zu Berlin (Anm. 18), S. 177: »Tableau von dem Personale der Akademie der Künste und der mechanischen Wissenschaften« [1788]. Ehrenmitglieder in Weimar waren auch Bertuch, Herder, Wieland und Herzog Carl-August.

31 Zu diesem Treffen vgl.: Max Stern: Johann Peter Langer. Sein Leben und sein Werk. Bonn: Kurt Schroeder 1930, S. 8. Für eine solche Begegnung spricht eine Bemerkung Goethes in einem am 26. April 1797 an Langer gerichteten Brief: »Ich wünsche daß der Friede auch Sie bald wieder in den Besitz Ihrer Kunstwerke setzen möge, deren ich mich immer so wie Ihrer Gefälligkeit noch mit vielem Vergnügen erinnere.« (WA IV, 12, S. 98). Langer hat, so ist diese Passage zu deuten, Goethe die Besichtigung der Düsseldorfer Gemäldegalerie ermöglicht, die 1798 von Kurfürst

stände an der Düsseldorfer Akademie, so darf man schließen, war Goethe informiert.³²

Eine besondere Beachtung verdient in diesem Zusammenhang die Reise in die Schweiz im Herbst 1797, die Goethe unternahm, um sich mit Heinrich Meyer in Stäfa am Zürcher See zu treffen.³³ Auf dem Weg dorthin hielt er sich neun Tage in Stuttgart auf. Besonders intensiven Kontakt hatte er dort mit dem Bildhauer Johann Heinrich Dannecker und mit Gottlob Heinrich Rapp, dem Schwager Danneckers, der sich als Schriftsteller und Kunstfreund einen Namen gemacht hatte.³⁴ Beiden war er durch Schiller empfohlen worden. Die Tage waren angefüllt mit Atelierbesuchen, Besichtigungen und Gesprächen, über die er sich Schiller gegenüber mehrfach sehr positiv äußerte.³⁵

In Stuttgart war die Hohe Karlsschule und damit auch die Kunstakademie ein ganz aktuelles Thema. Sie war nach dem Tod des Herzogs Karl Eugen Anfang 1794 von seinem Nachfolger Ludwig Eugen geschlossen worden.³⁶ Es gab zwar

Karl Theodor wegen der Kriegsgefahr nach München transferiert wurde. Schon 1789 hatte Goethe in Wielands *Mercur* eine Folge von Stichen rezensiert, die Langer nach Stichen Marcantonio Raimondis angefertigt hatte und die einen Apostelzyklus in der römischen Kirche S. Vincenzo und Anastasio wiedergeben: »Über Christus und die zwölf Apostel nach Raffael von Marc-Anton gestochen und von Herrn Professor Langer in Düsseldorf kopiert« (FA I, 18, S. 261–266). Dazu Ernst Osterkamp: Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen. Stuttgart: Metzler 1991, S. 53–71.

32 Zur Düsseldorfer Akademie vgl. Richard Klapheck: Geschichte der Kunstakademie zu Düsseldorf. Düsseldorf: Staatl. Kunstakademie 1919.

33 Vgl. Goethes Tagebücher (WA III, 2, S. 77–194).

34 Vgl. Anna Maria Pfäfflin: Gottlob Heinrich Rapp. Goethes »wohl unterrichteter Kunstfreund« in Stuttgart 1781–1832. Stuttgart: Archiv der Stadt Stuttgart 2011 (= Veröffentlichungen des Archivs der Stadt Stuttgart, Bd. 107), S. 322–326. Zur Begegnung mit Dannecker vgl. Christian von Holst: Johann Heinrich Dannecker. Der Bildhauer. Stuttgart: Cantz 1987, S. 52–54.

35 Vgl. Goethe an Schiller, 4.9.1797 (SNA 37, 1, S. 120f.): »Was mich aber besonders erfreut und eigentlich mir einen längern Aufenthalt angenehm macht, ist daß ich in der kurzen Zeit mit denen Personen, die ich öfter gesehen habe, durch Mittheilung der Ideen, wirklich weiter komme, so daß der Umgang für beyde Theile fruchtbar ist. Über einige Hauptpunkte habe ich mich mit Dannecker wirklich verständigt und in einige andere scheint Rapp zu entriren, der eine gar behagliche, heitere und liberale Existenz hat.« Goethe an Schiller, Tübingen, 12.9.1797 (SNA, 37, 1, S. 130f.): »Als ich bemerken konnte, daß mein Verhältniß zu Rapp und Dannecker im Wachsen war und beyde manchen Grundsatz, an dem mir theoretisch so viel gelegen ist, aufzufassen nicht abgeneigt waren, auch von ihrer Seite sie mir manches Angenehme, Gute und Brauchbare mittheilten, so entschloß ich mich ihnen den Herrmann vorzulesen, das ich denn auch in einem Abend vollbrachte.«

36 Vgl. Rathgeb: Studio & Vigilantia (Anm. 23), S. 452–457.

Pläne zur Wiedereröffnung, doch der Herzog starb schon im Mai 1795 und unter seinem Nachfolger Friedrich Eugen wurde die Frage dilatorisch behandelt. Schiller hat in einem Brief an Christian Gottfried Körner die Schließung der Karlschule ausdrücklich bedauert und ihre Verdienste gewürdigt: »Die Künste blühen hier in einem für das südliche Deutschland nicht gewöhnlichen Grade; und die Zahl der Künstler, darunter einige keinem der Eurigen etwas nachgeben, hat den Geschmack an Malerei, Bildhauerei und Musik sehr verfeinert.«³⁷

Goethe berichtete Herzog Carl August in einem Brief vom 11./12. September 1797 ausführlich über die Zustände in Stuttgart:

Es ist sehr interessant zu beobachten, auf welchem Punct die Künste gegenwärtig in Stuttgard stehen. Herzog Carl, dem man bey seinen Unternehmungen eine gewisse Großheit nicht absprechen kann, wirkte doch nur zu Befriedigung seiner augenblicklichen Leidenschaften und zur Realisirung abwechselnder Phantasien. Indem er aber auf Schein, Repräsentation, Effect arbeitete, so bedurfte er besonders der Künstler, und indem er nur den niedern Zweck im Auge hatte, mußte er doch die höheren befördern. [...] Übersieht man nun mit Einem Blicke alle diese erwähnten Zweige der Kunst und andere, die sich noch weiter verbreiten, so überzeugt man sich leicht daß nur bey einer so langen Regierung, durch eine eigne Richtung eines Fürsten, diese Erndte gepflanzt und ausgesäet werden konnte. Ja man kann wohl sagen: daß die spätern und bessern Früchte jetzo erst zu reifen anfangen. Wie schade ist es daher daß man gegenwärtig nicht einseht welch ein großes Capital man daran besitzt, mit wie mäßigen Kosten es zu erhalten und weit höher zu treiben sey. Aber es scheint niemand einzusehen welchen hohen Grad von Wirkung die Künste, in Verbindung mit den Wissenschaften, Handwerk und Gewerbe in einem Staate hervorbringen.³⁸

Goethes Bericht ist ein deutliches Plädoyer für eine großzügige Kulturpolitik. Dass er dabei auch ganz konkret an Weimar dachte, lässt sich aus einer Randbemerkung in diesem Brief folgern: »Nächstens werde ich einige Vorschläge thun wie wir, sowohl für den Schloßbau als die Zeichenschule, die jetzigen Talente und Stimmungen des Kunstpersonals in gedachter Residenz nutzen könnten.«

In Stuttgart ist Goethe, so kann man resümieren, von verschiedener Seite und nachhaltig auf das Problem der Künstlerausbildung und ihre Bedeutung für die Kunstförderung hingewiesen worden. Die Gespräche, die er dort führte, veranlassten ihn auch, seine Überlegungen zum Problem der Beschreibung von Kunst-

37 Schiller an Körner, Stuttgart, 17.3.1794 (SNA, 26, S. 777).

38 Goethe an Herzog Karl August, Tübingen 11./12.9.1797, Beilage (WA IV, 12, S. 291f.; S. 295f.).

werken und der für die Kunst angemessenen Gegenstände, die ihn seit der Italienreise immer wieder beschäftigt hatten, neu aufzugreifen und zu vertiefen. So schrieb er nach dem ersten Besuch bei Dannecker an Schiller:

Ich sah noch kleine Modelle bey ihm, recht artig gedacht und angegeben, nur leidet er daran, woran wir modernen alle leiden: an der Wahl des Gegenstands. Diese Materie, die wir bisher so oft, und zuletzt wieder bey Gelegenheit der Abhandlung über den Laokoon besprochen haben, erscheint mir immer in ihrer höhern Wichtigkeit. Wann werden wir armen Künstler dieser letzten Zeiten uns zu diesem Hauptbegriff erheben können.³⁹

Es ist gut denkbar, dass bei dieser Gelegenheit noch einmal über den Streit gesprochen wurde, der in Stuttgart entbrannt war, nachdem Dannecker für seine Arbeit, mit der er sich an der für 1777 gestellten Aufgabe, das grausame Ende des Milon von Kroton darzustellen, beteiligt hatte, den ersten Preis erhielt, obwohl die Arbeiten seiner Mitbewerber handwerklich besser ausgeführt waren. Hofmaler Nikolaus Guibal verteidigte die Entscheidung mit einem kurzen Text, den Schiller 1783 in seinem *Württembergischen Repertorium* abdruckte. Danach soll die Erfindung, die die »Wahrheit« der Historie auf den ersten Blick erkennen lässt, das oberste Kriterium sein, Ausdruck und Anordnung der Teile die nächstfolgenden.⁴⁰ Ausgangspunkt der Erfindung eines Bildhauers soll nach den Ausführungen Guibals eine genaue Vorstellung vom Körperbau der darzustellenden Figur sein. Das ist die alte Regel der Angemessenheit, des Dekorums, die zugleich genaue anatomische Kenntnisse erfordert.

Eine Frucht der Gespräche mit Dannecker ist sicherlich der kurze Text *Vorteile, die ein junger Maler haben könnte, der sich zuerst bei einem Bildhauer in die Lehre gäbe*, den Goethe am 4. September 1797 niederschrieb.⁴¹ »Beim Bildhauer lernt er Proportion, Anatomie und Formen«⁴² heißt es dort. Christian von Holst äußerte die Vermutung, dass hinter Goethes Überlegungen eine Begegnung mit dem jungen Gottlieb Schick stehen könnte, der damals bei Dannecker in der Lehre war und später dessen Atelier als »die Wiege« seiner Kunst bezeichnete.⁴³

39 Goethe an Schiller, Stuttgart, 30.8.1797 (SNA 37,1, S. 117).

40 Vgl. Nicolaus Guibal: Ueber die Vorstellung Milo's von Krotona. In: Friedrich Schiller (Hg.): *Württembergisches Repertorium der Litteratur*, 3. Stück, [Heilbronn] 1783, S. 481–490. Zu dem Streit vgl. Rathgeb: *Studio & Vigilantia* (Anm. 23), S. 258–263.

41 Vgl. FA I, 18, S. 435f.; WA I, 47, S. 247f. Die Handschrift findet sich im zweiten Faszikel der *Reise in die Schweiz* 1797.

42 FA I, 18, S. 435.

43 Gottlieb Schick an Johann Heinrich Dannecker, Rom, 13.4.1803. In: Adolf Haakh: *Beiträge aus*

Das Postulat, dass das Studium der Anatomie an erster Stelle zu stehen habe, hat Goethe verschiedentlich wiederholt, so im *Schema über das Studium der bildenden Künste*, das sich im dritten Faszikel der Reiseakten von 1797 findet und mit den Feststellungen beginnt:

Theoretische Schwierigkeit
schweres Anschauen

Begriffe von der Organisation überhaupt.
von der Menschlichen.
in ihren Teilen und den Verrichtungen derselben.
werden vorausgesetzt.⁴⁴

In der *Einleitung* in die *Propyläen* heißt es: »Der Mensch ist der höchste, ja der eigentliche Gegenstand bildender Kunst! Um ihn zu verstehen, um sich aus dem Labyrinth seines Baues herauszuwickeln, ist eine allgemeine Kenntnis der organischen Natur unerlässlich.« Wenn der Künstler die menschliche Gestalt begreifen will, reicht »das Beschauen ihrer Oberfläche« nicht aus, er muss »das Fundament der Erscheinung sich einprägen.«⁴⁵

Unter den Aufzeichnungen und Materialien, die Goethe auf seiner Reise 1797 sammelte, findet sich eine bemerkenswerte Notiz, die ihren Platz im zweiten Faszikel der von Goethe angelegten, chronologisch geordneten Sammlung von Aufzeichnungen und Materialien vor dem 15. September 1797 fand, dem Tag von Goethes Abreise von Tübingen nach Schaffhausen.⁴⁶

Württemberg zur neueren Deutschen Kunstgeschichte. Stuttgart: Bruckmann 1863, S. 91: »Nur einmal möchte ich wieder hineinblicken in diese Wiege meiner Kunst! – Denn Ihnen, Herr Professor, habe ich alles zu verdanken, was ich in der Kunst habe und weiß.«

44 WA I, 47, S. 293; FA I, 18, S. 481. Handschrift in: *Reise in die Schweiz 1797*, 3. Faszikel, fol. 51f. Die beiden Blätter wurden zwischen Schriftstücken vom Ende Oktober und Anfang November eingeordnet. In WA I, 47, S. 293, wird das Blatt mit Aufzeichnungen zusammengebracht, die die Überschrift *Zu bearbeitende Materie* tragen und der Planung der *Propyläen* dienten (WA I, 47, S. 279), denn dort findet sich unter der Rubrik »Allgemeine Kunstbetrachtungen« der Punkt »Schema über das Studium der bildenden Kunst«, doch das Faktum, dass das »Schema« unter die Akten zur Reise von 1797 aufgenommen wurde, spricht doch wohl dafür, dass es damalige Überlegungen wiedergibt.

45 Goethe: *Einleitung* (P I.1, S. XII); FA I, 18, S. 461; vgl. dazu Osterkamp: *Im Buchstabenbilde* (Anm. 31), S. 90f.

46 Diese Materialien bildeten die Grundlage für den von Eckermann redigierten Text, der unter dem Titel *Aus einer Reise in die Schweiz über Frankfurt, Heidelberg, Stuttgart und Tübingen im Jahre 1797* veröffentlicht wurde (Goethe's Werke: Vollständige Ausgabe letzter Hand, Bd. 43, Stuttgart/Tübingen 1833, S. 3–238). Über diese Faszikel berichtet Bernhard Suphan im Vorwort des von ihm herausgegebenen Bandes der Weimarer Ausgabe (WA I, 34, 2, S. 49–60). Vgl. Eckermanns

Gelegentlich durchzudenken und aufzusetzen.

1. Schema von einer vollständigen, doch im Personal eingeschränkten Kunstakademie.
2. Schema von Kunst und Handwerk, bezüglich auf die innere Dekoration eines Schlosses.
3. Über das Darzustellende oder über die Gegenstände, welche die verschiedenen Künste bearbeiten können und sollen.
4. Über die Behandlung der verschiedenen Gegenstände durch die verschiedenen Künste, je nachdem die Mittel und Zwecke dieser letzten verschieden sind.
5. Von der sinnlichen Stellung oder Zusammenstellung der Theile.
6. Von den verschiedenen Darstellungen bezüglich auf ihren tiefern Gehalt und Wirkung. Nackte Darstellungen.
Repräsentative.
Symbolische.
Allegorische.⁴⁷

Die Frage der Organisation einer Kunstakademie steht am Anfang. Wie Kunst gelehrt werden kann, ist eine daraus sich ergebende, grundlegende Frage. Wenn diese Notiz, wie sich aus ihrer Einordnung ergibt, vor der Abreise aus Tübingen niedergeschrieben wurde, darf man sie als eine Zusammenfassung dessen auffassen, was Goethe nach den Begegnungen in Stuttgart, vor allem nach den Gesprächen mit Dannecker, beschäftigte. Unverkennbar ist, dass diese kurze Notiz das Projekt der *Propyläen* in nuce enthält. Das Wort »gelegentlich« signalisiert allerdings, dass dies nach der Abreise aus Stuttgart und Tübingen noch kein aktueller Plan war.

Stuttgart war für Goethe nur eine Zwischenstation auf der Reise in die Schweiz. Sein Ziel war Stäfa am Zürchersee. Dort wollte er sich mit Heinrich Meyer treffen, der gerade aus Italien zurückgekehrt war, wo er Material für ein ambitiöses Projekt Goethes gesammelt hatte: eine Art enzyklopädischer Darstellung der Geographie, Kultur und Kunst Italiens.⁴⁸ Im Tagebuch vom 24. September hielt Goethe fest:

Gespräch vom 25.10.1823 über »vorhabende Arbeiten« (FA II, 12, S. 59f.): »Es war die Rede von seiner Reise über Frankfurt und Stuttgart nach der Schweiz, die er in drei Heften liegen hat und die er mir zusenden will, damit ich die Einzelheiten lese und Vorschläge tue, wie daraus ein Ganzes zu machen. »Sie werden sehen, es ist alles nur so hingeschrieben, wie es der Augenblick gab; an einen Plan, eine künstlerische Ründung ist dabei gar nicht gedacht, es ist als wenn man einen Eimer Wasser ausgießt.« Die Akten wurden, wie im Abdruck der Tagebücher (WA II, 2, S. 341) bemerkt wird, bereits auf der Reise durch Goethes Schreiber Geist angelegt.

⁴⁷ WA I, 34, 1, S. 344; nach WA I, 34, 2, S. 98: Reise in die Schweiz, 2. Fascikel, fol. 48. Der Text auch unter dem Datum 15.9.1797 im Tagebuch Goethes (WA III, 2, S. 133).

⁴⁸ Goethe umriss das gemeinsame Projekt in seinem Brief an Meyer vom 16.1795: »Ich habe indessen auch mancherley zu unserm Zweck zusammen getragen und hoffe die Base zu unserm Ge-

»Gespräch über die vorhabende rhetorische Reisebeschreibung. Wechselseitige Theilnahme. Über die Nothwendigkeit, die Terminologie zuerst festzusetzen, wornach man Kunstwerke beschreiben und beurtheilen will.«⁴⁹

Mit der Durchsicht der umfangreichen Aufzeichnungen, die Meyer aus Italien mitgebracht hatte, begann ein Wandlungsprozess. Die geplante gemeinsame Reise nach Italien wurde wegen der dortigen unruhigen politischen Verhältnisse aufgegeben und es wuchsen bei Goethe auch Zweifel, ob ihr ambitiöses Italien-Projekt überhaupt zu bewältigen wäre. Zugleich rückten Fragen der Kunst in den Mittelpunkt der Gespräche. Vom 12. bis zum 15. Oktober las Meyer aus seinen Aufzeichnungen zur florentinischen Kunstgeschichte vor. Schon am 9. Oktober, dem Tag nach der Rückkehr von einem langen Ausflug zum Gotthard, notierte Goethe in seinem Tagebuch, dass er sich zusammen mit Meyer »bey Gelegenheit der Schillerschen Briefe« Gedanken über die Behandlung von Gegenständen in den Künsten gemacht habe.⁵⁰ Schiller hatte als Reaktion auf die Briefe von Goethe, die er aus Stuttgart erhalten hatte, diesen aufgefordert: »Es wäre vortrefflich, wenn Sie mit Meyern Ihre Gedanken über die Wahl der Stoffe, für poetische und bildende Darstellung, entwickelten. Diese Materie communicirt mit dem Innersten der Kunst, und würde zugleich durch ihre unmittelbare und leichte Anwendung auf wirkliche Kunstwerke sehr pragmatisch und ansprechend seyn.«⁵¹

Goethe und Meyer konnten bei diesem Thema auf umfangreiche Vorüberlegungen zurückgreifen.⁵² Am 14./17. Oktober schrieb Goethe an Schiller, dass

bäude breit und hoch und dauerhaft genug aufzuführen. Ich sehe schon die Möglichkeit vor mir einer Darstellung der physicalischen Lage, im allgemeinen und besondern, des Bodens und der Cultur, von der ältesten bis zur neuesten Zeit, und des Menschen in seinem nächsten Verhältnisse zu diesen Naturumgebungen« (GMB I, S. 147). Zu diesem Projekt: Hans-Heinrich Reuter: Goethes dritte Reise nach Italien – ein wissenschaftlicher Entwurf. In: GJb 24 (1962), S. 81–108; Jochen Klaufß: Der »Kunstmeyer«. Johann Heinrich Meyer: Freund und Orakel Goethes. Weimar: H. Böhlau Nachfolger 2001, S. 140–180; Richard Baum: Der Genius Italiens. Goethes dritte Reise in den Süden als Wendepunkt im Schaffensprozess. In: Goethe und Italien. Hg. von Willi Hirdt und Birgit Tappert. Bonn: Bouvier 2001 (= Studium universale, Bd. 22), S. 1–57; Claudia Keller: Goethes und Meyers »Italien-Projekt« (1795–1797). Perspektiven auf eine fragmentierte Klassik. In: Johann Heinrich Meyer – Kunst und Wissen im klassischen Weimar. Hg. von Alexander Rosenbaum, Johannes Rößler und Harald Tausch. Göttingen: Wallstein 2013 (= Ästhetik um 1800, Bd. 9), S. 157–174.

49 WA III, 2, S. 157.

50 WA III, 2, S. 186; gemeint sind hier die Briefe vom 14./15. und vom 22. September 1797 (SNA 29, S. 130–133; S. 136–138).

51 Schiller an Goethe, 14./15. September 1797 (SNA 29, S. 137).

52 Goethe an Heinrich Meyer, 15. September 1796 (GMB I, S. 336): »Wir [d. h. Goethe und Schil-

er sich mit Meyer bereits intensiv über die Frage der »vorzustellenden Gegenstände« unterhalten habe, und fügte seinem Brief die kleine Abhandlung *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst* bei.⁵³ Weiter schrieb er in dem Brief: »Wir sind jetzt an den *Motiven* als dem zweyten nach dem gegebenen Sujet, denn nur durch Motive kommt es zur inneren Organisation; alsdann werden wir zur *Anordnung* übergehen, und so weiter fortfahren. Wir werden uns blos an der bildenden Kunst halten und sind neugierig, wie sie mit der Poesie, die wir Ihnen nochmals hiermit bestens empfohlen haben wollen, zusammentreffen wird.«⁵⁴

Diese Ankündigung verweist auf das bereits erwähnte *Schema über das Studium der bildenden Künste* im 3. Faszikel der Reiseakten, das nach der zitierten Präambel in Teil »A Der Mensch« und Teil »B Begebenheiten des Menschen« untergliedert ist, der wiederum die Abfolge Gegenstände (Sujet), Motive und Anordnung enthält.⁵⁵ Der Zusammenhang mit dem Brief an Schiller macht wahrscheinlich, dass dieses Schema in Stäfa entstanden ist. Deutlich wird auch, dass Goethes Interesse für die Frage der Gegenstände nicht isoliert steht, sondern in unmittelbarer Verbindung mit dem Problem des Studiums der Kunst. Das Schema bezieht sich auf die Vorgehensweise beim Erlernen der Kunst, speziell der Malerei, und gehört damit in den Umkreis der Überlegungen zur Einrichtung einer Kunstakademie. In dem an den Akademien üblichen Curriculum stand immer das Studium der menschlichen Figur am Anfang. Sujet, Motive

ler, F.B.] sind diese Tage über die Wahl des Gegenstandes bey Kunstwerken sehr im Gespräch gewesen, sammeln Sie doch ja auch auf diesen Punkt, es ist der erste und der letzte, und da man die ganze Materie nicht dogmatisch sondern kritisch behandeln könnte, da man überall glückliche und unglückliche Beyspiele könnte reden lassen, so wäre es eine recht schöne Gelegenheit in und mit dieser Frage so viele andere zur Sprache zu bringen. Versäumen Sie nicht mir manchmal auch eine recht ausführliche Beschreibung eines wichtigen Kunstwerks nach unserm beliebten Schema zu überschicken.« In einem Mitte Oktober 1796 abgeschickten Brief legte Meyer seine Überlegungen zur Wahl des Gegenstandes etwas ausführlicher dar (ebd., S. 369–372). Vgl. Johannes Rößler: [Art.] Über die Gegenstände der bildenden Kunst. In: Goethe- Handbuch. Supplemente, Bd. 3: Kunst. Hg. von Andreas Beyer und Ernst Osterkamp. Stuttgart, Weimar: Metzler 2011, S. 343–351.

53 Goethe an Schiller, Stäfa, 14./17. Oktober (SNA 37,1, S. 157–161); *Über die Gegenstände der bildenden Kunst* in: FA I, 18, S. 441–444; Schema und Aufsatz in erster Fassung in Faszikel 3 der Schweizerreise, vgl. WA I, 34, 2, S. 114.

54 Goethe an Schiller, Stäfa, 17. Oktober 1797 (SNA 37,1, S. 160 f.).

55 FA I, 18, S. 481–483, hier S. 482: »*Begebenheiten* des Menschen / als Gegenstände der bildenden Kunst, / als zusammengesetzte Vorstellungen, gewöhnlich Gegenstand, Sujet, Argument, Aufgabe, Fabel, Geschichte. / In ihren Teilen - Motive. / Ineinandergreifen des Mannigfaltigen zur Einheit. / Anordnung. / Regelmäßige Komposition des Ganzen. / Verschiedene mathematische Figuren«.

und Anordnung folgten generell erst in einer späteren Ausbildungsphase. Mit »Studium der bildenden Künste« kann zugleich die systematische Analyse von Kunstwerken gemeint sein, wie sie Heinrich Meyer in Italien im Hinblick auf das geplante Italien-Handbuch unternommen hatte.

Die drei genannten Problemfelder, mit denen sich Goethe und Meyer im Herbst 1797 in Stäfa befassten: das Gegenstandsproblem, die Einrichtung des Akademiestudiums und die systematische Analyse von Kunstwerken, drängten das umfassende Projekt der Italien-Enzyklopädie immer weiter in den Hintergrund. Nach der Rückkehr nach Weimar kristallisierte sich der Plan zu einer neuen Kunstzeitschrift immer deutlicher heraus. Meyer arbeitete im Winter seinen Aufsatz über die Gegenstände aus, den Goethe und Schiller wohlwollend lasen.⁵⁶ Es ist sehr wahrscheinlich, dass dies nicht mehr im Hinblick auf das Italien-Projekt geschah. Am 28. März 1798 jedenfalls schrieb Schiller an Cotta: »Göthe und Meier wollen ein gemeinschaftliches Werk über ihre Kunsterfahrungen in einer Suite von kleinen Bändchen herausgeben.«⁵⁷ Einen Monat später konnte Schiller das Interesse Cottas an diesem Projekt signalisieren.⁵⁸ Jetzt begann die konkretere Planung, die Goethe dem Verleger mit seinem Brief vom 27. Mai vorlegte.

Arbeiten die theils fertig, theils, mehr oder weniger, in kurzer Zeit zu redigiren und auszuarbeiten sind.

1. Einleitung in das ganze Werk.
2. Schema über das Studium der organischen Natur.
3. Schema über das Studium der bildenden Kunst.
4. Schema über die Forderungen, welche der Mahler an denjenigen machen würde der sich anmaße, ihm eine Farbenlehre vorzulegen.
5. Gutachten an einen jungen Mahler, daß er sich in die Schule eines Bildhauers begeben möge. (In dieser Form wird unverfänglich gerügt was den Mahlerschulen zu fehlen pflegt.)
6. Über Dilettantism, seinen Nutzen und Schaden. Rath an Dilettanten und Künstler.
7. Über die Gegenstände der bildenden Kunst. (Eine wichtige und fundamentale Abhandlung).⁵⁹

56 Vgl. Goethe an Meyer, Jena, 23.3.1798 (GMB II, S. 32).

57 SNA 29, S. 222f.

58 Vgl. Schiller an Goethe, Jena, 27.4.1798 (SNA 29, S. 228).

59 Goethe an Johann Friedrich Cotta, Weimar, 27.5.1798 (WA IV, 13, S. 162–167; FA II, 4, S. 548–551).

Diese ersten sieben von insgesamt achtzehn vorgeschlagenen Beiträgen zeigen deutlich, dass Goethe mit seiner Zeitschrift besondere kunstpädagogische und kunstpolitische Ziele verfolgte. Hier sollte konkretisiert werden, was er sich nach den in Stuttgart geführten Gesprächen als »[g]elegentlich durchzudenken und aufzusetzen«⁶⁰ notiert hatte.

Die auf die Praxis ausgerichtete Tendenz wurde mit dem Aufsatz Meyers *Ueber Lehranstalten, zu Gunsten der bildenden Künste* noch verstärkt. In einem ersten allgemeinen Teil dieses Beitrages geht Meyer auf die zentralen Punkte der zeitgenössischen Debatte über Nutzen der Kunstakademien für Staat und Gesellschaft ein.⁶¹ Die üblichen Argumente der Geschmacksbildung und der Förderung des Handwerks, mit denen die Existenz der Kunstakademien politisch zu rechtfertigen ist, stehen am Anfang. Meyer gibt ihnen mit seinen Überlegungen zu Aufstieg und Niedergang der Kunst zusätzliches Gewicht. Gegen die oft wiederholte Behauptung Winckelmanns, dass sich die Blüte der griechischen Kunst der Staatsverfassung und dem milden Klima verdanke, stellt er die These, dass das Interesse der Gesellschaft an der Kunst, große öffentliche Aufträge für die Künstler und der daraus sich ergebende Wettbewerb den Aufstieg der Kunst fördern, was sich auch in der italienischen Renaissance gezeigt habe. Die Beschränktheit des bürgerlichen Lebens bedürfe der Kunst nicht. »Sollen die Künste steigen und blühen; so muß eine allgemeine Liebhaberey herrschen, die sich zum Großen neigt. Die Künstler müssen in bedeutenden und weitläufigen Werken, würdig und mannigfaltig beschäftigt werden«,⁶² lautet ein Kernsatz Meyers. Die Aufträge dürften jedoch die Freiheit des Künstlers nicht einschränken: »kein ächtes, lobenswürdiges Kunstwerk entsteht, oder kann anders entstehen, als um seiner selbst willen.« Autonomie der Kunst und der von einer merkantilistisch ausgerichteten Politik erwartete ökonomische Nutzen stehen in einem Widerspruch, der in Bezug auf die Ausbildung aufgelöst wird durch die strikte Trennung zwischen den Akademien, als den eigentlichen Kunstschulen, und den Zeichenschulen, die der Vorbereitung auf Handwerksberufe dienen sollen.

Das Steigen der Kunst, der gute Geschmack lässt sich nicht verordnen, das war Meyer sehr wohl bewusst. »Kann man gleich nicht mit Wahrscheinlichkeit vermuten sie [die Kunst, F.B.] höher empor zu bringen, so muß man zum wenigsten suchen ihrem fernern Abnehmen, wo möglich, zu steuern und diesem Zweck werden wir am besten dadurch entgegen arbeiten, wenn wir uns immer mehr

60 Wie Anm. 47.

61 Vgl. Meyer: *Lehranstalten* (P II.2, S. 6–25).

62 Meyer: *Lehranstalten* (P II.2, S. 13); das folgende Zitat ebd., S. 14.

bemühen, richtige Grundsätze fest zu stellen und solche unter den Künstlern zu verbreiten.«⁶³ Das war die Aufgabe, die schon der Pariser *Académie Royale* gestellt worden war und der sich die Weimarischen Kunstfreunde widmen wollten, weil sie an den Akademien, so der implizite Vorwurf, nicht konsequent genug wahrgenommen wurde.

Die Vermittlung des Zeichnens als dem Anfangsgrund der Kunst war für Meyer die Aufgabe der Zeichenschulen.⁶⁴ Mengs war der Meinung gewesen, dass die Kinder mit der Kunst anfangen sollten, noch ehe sie »einen eigenen Willen« haben, also mit etwa vier Jahren, und zunächst lediglich lernen sollten, geometrische Figuren nachzuzeichnen.⁶⁵ Meyer hingegen rät, Mädchen frühestens mit zehn, Jungen erst mit zwölf Jahren zur Zeichenschule zuzulassen: »In früherem Alter sind sie höchstens fähig, einige Handgriffe zu lernen, können aber nichts verständig begreifen.«⁶⁶ Der Lehrer soll nicht nach gängigen, aber schlechten Vorlagebüchern wie demjenigen Preißlers,⁶⁷ sondern nach sehr guten, möglichst von ihm selbst geschaffenen Vorlagen zeichnen lassen, um so erste Begriffe von der Kunst zu vermitteln und die begabten Schüler zu erkennen und besonders zu fördern.⁶⁸

Meyer geht mit seinen Vorschlägen für das Curriculum der Künstlerausbildung an der Akademie nicht in allem neue Wege, aber setzte bestimmte eigene Akzente. So hält auch er das Aktzeichnen immer noch für eine »Hauptanstalt zur

63 Meyer: Lehranstalten (P II.2, S. 18).

64 Den Zeichenschulen ist der dritte Teil von Meyers Beitrag gewidmet: P III.1, S. 53–65; Theodor Wunderlich: Zeichenkunst, Zeichenunterricht und allgemeine Kunstbildung in XIV.–XVIII. Jahrhundert. Berlin, Köln: Ashelm 1911; vgl. Kemp: »...einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen« (Anm. 15); Kerrin Klinger: Die Anfänge der Weimarer Zeichenschule (1774–1806). Zwischen Fachausbildung und Dilettantismus. Weimar: VDG 2013.

65 Vgl. Anton Raphael Mengs: Praktischer Unterricht in der Mahlerey. In: A. R. M.: Hinterlassene Werke. Hg. von Christian F. Prange. Halle: J. C. Hendel 1786, Bd. 3, S. 196; vgl. ebd., S. 199: »Je zarter das Alter ist, desto geschickter wird er seyn, den Anfang zu machen. Denn schon von dem Alter von vier Jahren an wird er etwas lernen, und alsdann wird es ihm leichter seyn, sich den richtigen Blick zu verschaffen, da die Organe noch keine besondere Gewohnheit angenommen haben.«

66 Meyer: Lehranstalten (P III.1, S. 58).

67 Johann Daniel Preißler: Die durch Theorie erfundene Practic oder gründlich-verfasste Regeln deren man sich als einer Anleitung zu berühmter Künstler Zeichn-Vercken bestens bedienen kann. 3 Teile. Nürnberg: Lorenz Bieling 1721–25 (das Werk erschien bis zum Ende des 18. Jhs. in rund zehn Auflagen); Hans Dickel: Deutsche Zeichenbücher des Barock. Eine Studie zur Geschichte der Künstlerausbildung. Hildesheim: Olms 1987.

68 Vgl. Meyer: Lehranstalten (P III.1, S. 64).

Bildung und Erziehung junger Künstler«, meint aber zugleich, dass allgemein zu viel Wert darauf gelegt werde.⁶⁹ Es sollten an der Akademie »nicht nur Handgriffe der Kunst, sondern auch die Wissenschaft derselben«⁷⁰ gelehrt werden. Das war zunächst eine allgemein verbreitete Forderung, die nach dem gängigen Verständnis mit dem theoretischen Unterricht erfüllt wurde, der so gut wie überall in Anatomie wie auch in Geometrie und Perspektive angeboten wurde. Das sah Meyer nicht anders. Hingegen hielt er Unterricht in Mythologie und Geschichte, der in Paris eingeführt worden war, um den Bildungsstand der Eleven zu heben, für »nicht sehr nothwendig«, weil mehr gelesen werde.⁷¹ Vielleicht ist er aber auch skeptisch gegenüber Lehrstunden in Ikonographie, wie sie beispielsweise Casanova hielt, der zwischen Mythologie und Allegorie keinen Unterschied machte, immer noch an der Vorbildlichkeit der von Cesare Ripa in seiner *Iconologia* vorgeschlagenen Personifikationen festhielt und damit die Studierenden auf Gegenstände lenkte, die in Weimar als »widerstrebend« angesehen wurden.⁷²

Von einem Unterricht in Kunsttheorie im engeren Sinne, wie ihn Casanova ebenfalls geboten hatte, ist in Meyers Text nicht die Rede. Er war gegenüber der verbreiteten Kunstliteratur überaus skeptisch. Ende 1796 hatte er an Goethe geschrieben: »Überhaupt glaube ich sagen zu dürfen: es gibt von Büchern, die unmittelbar von der Kunst handeln, nur Winckelmanns und Mengs' Schriften und die Aphorismen des da Vinci, aus denen was zu hohlen ist.«⁷³ Werke von Henri Testelin, Roger de Piles, Claude Henri de Watelet, Benjamin Webb, Joshua Reynolds nennt er, um sie in Bausch und Bogen als »im höchsten Grade abgeschmackt«⁷⁴ zu verwerfen.

Gleichwohl spielt die Kunsttheorie auch für Meyer eine zentrale Rolle. Er möchte sie nur nicht durch rein theoretische Vorlesungen vermittelt wissen. Eine der ersten Bedingungen für eine Akademie ist, so schreibt er, eine »gute, ansehnliche Sammlung von Gemälden«.⁷⁵ Eine solche Sammlung gibt den Schülern nicht nur Gelegenheit, zu kopieren, um sich »nach vorzüglichen Meisterwerken zu üben«.⁷⁶ Meyer fordert nachdrücklich, dass der Lehrer den Schülern die Bilder erklärt: »Die Bilder selbst werden wieder durch Erklärung gewinnen, der Lehrer wird die versteckte Kunst in denselben den Schülern offenba-

69 Ebd., P II.2, S. 155f.; das folgende Zitat ebd., S. 151.

70 Ebd.

71 Vgl. ebd., S. 144f.

72 Vgl. Casanova: Theorie (Anm. 22), S. 639–899.

73 GMB I, S. 402.

74 Ebd.

75 Meyer: Lehranstalten (P II.2, S. 142).

76 Ebd., S. 151.

ren, die verschiedenen Manieren der Zeiten, der Schulen, der Meister vergleichen und jedem einen richtigen allgemeinen Begriff von der Kunst der Malerey beybringen«. ⁷⁷ Dieser Lehrer muss nicht unbedingt Künstler sein, wohl aber ein ausgewiesener Kenner der Kunst und Kunstgeschichte. Er soll »vorzügliche Bilder großer Künstler vornehmen, dieselben, ihrem ganzen Wesen und Gehalt nach, seinen Schülern erklären und sicher seyn, daß er unendlich viel Gutes stiftete.« ⁷⁸

Die Anleitung zur Kunstbetrachtung und zur Analyse von Meisterwerken, mit denen dem angehenden Künstler ein »richtiger« »Begriff von der Kunst der Malerey« ⁷⁹ beigebracht werden soll, ist das methodische Zentrum in Meyers Akademiekonzept. Hier sollte in die Praxis umgesetzt werden, was in den Überlegungen der Weimarischen Kunstfreunde stets eine zentrale Rolle gespielt hat. Ausgangspunkt ist die Überzeugung, die Goethe in seiner *Einleitung* in die *Propyläen* formulierte:

Um von Kunstwerken, eigentlich und mit wahren Nutzen für sich und andere, zu sprechen, sollte es freylich nur in Gegenwart derselben geschehen. Alles kommt aufs Anschauen an, es kommt darauf an, daß bey dem Wort, wodurch man ein Kunstwerk zu erläutern hofft, das bestimmteste gedacht werde, weil sonst gar nichts gedacht wird. ⁸⁰

Die dabei gewonnene Einsicht wird oft über das praktische Vermögen des Betrachtenden hinausreichen, was für den Studierenden der Kunst gerade ein Ansporn sein kann. ⁸¹

Die das Kunstwerk erklärenden Worte sollen präzise Begriffe sein, die auf grundlegende Maximen und Regeln hinführen, die »zur Bildung des Künstlers« dienen. Die Künstler sollen sie »practisch« prüfen, um sich dann bei ihrer Arbeit von ihnen leiten zu lassen. ⁸² Die Regel: »Was man weiß, sieht man

⁷⁷ Ebd., S. 142f.

⁷⁸ Ebd., S. 150.

⁷⁹ Ebd., S. 143.

⁸⁰ Goethe: *Einleitung* (P I.1, S. XXX; FA I, 18, S. 471).

⁸¹ Vgl. Goethe: *Einleitung* (P I.1, S. XXIXf.; FA I, 18, S. 471): »Wer sich mit irgendeiner Kenntniß abgibt, soll nach dem Höchsten streben! Es ist mit der Einsicht viel anders als mit der Ausübung, denn im Praktischen muß sich jeder bald bescheiden, daß ihm nur ein gewisses Maas von Kräften zugetheilt sey; zur Kenntniß, zur Einsicht aber sind weit mehrere Menschen fähig, ja man kann wohl sagen, ein jeder, der sich selbst verleugnen, sich den Gegenständen unterordnen kann, der nicht mit einem starren, beschränkten Eigensinn sich und seine kleinliche Einseitigkeit in die höchsten Werke der Natur und Kunst überzutragen strebt.«

⁸² Goethe: *Einleitung* (P I.1, S. XXVI; FA I, 18, S. 469). Die Regeln aus bedeutenden Kunstwerken

erst!«, ⁸³ die Goethe im Hinblick auf die Betrachtung und Darstellung der menschlichen Gestalt anführt, gilt auch für die Betrachtung von Kunstwerken. Im Hinblick auf die Bildanalysen Meyers stellte Goethe fest, »daß eine vollständige Erfahrung die Theorie in sich enthalten muss«. ⁸⁴ Beide werden in der Anschauung vermittelt. Klar bestimmte Begriffe steuern die Anschauung, die wiederum über deren Angemessenheit entscheidet. ⁸⁵

Als Meyer im Herbst 1795 nach Italien aufbrach, um dort kunsthistorisches Material für das von Goethe geplante große Italien-Projekt zu sammeln, war vereinbart worden, dass den Bildbeschreibungen, die Meyer anzufertigen hatte, ein bestimmtes Schema von Begriffen oder Rubriken zugrunde gelegt werden sollte, mit dem kunsthistorische Vergleichbarkeit hergestellt und die Rückbindung der Beschreibung an die Theorie gesichert werden sollte. ⁸⁶ In seinem ersten Brief aus München fragte Meyer vorsichtig, ob das Verfahren mit »tabellarischen Noten wirklich so brauchbar ist«, weil es viel Mühe koste, »ein Bild unter allen diesen Gesichtspunkten zu betrachten«. ⁸⁷ Als Probe schickte er aus Florenz an Goethe eine nach diesem Muster abgefasste Beschreibung des Madonnenbildes von Correggio in den Uffizien mit der Frage, »ob ein deutlicher Begriff daraus gefasst werden kann, und ob die Methode umfassend genug ist«. ⁸⁸ Goethe wollte unbedingt an diesem Verfahren festhalten: »Auf alle Weise scheint mir eine solche Beschreibung die einzig nützliche, denn obgleich niemals dadurch eine Anschauung

abzuleiten war wie oben bereits erwähnt auch die Aufgabe der Konferenzen der Pariser Akademie; vgl. Jutta Held: *Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat*. Le Brun und die ersten acht Vorlesungen an der königlichen Akademie. Berlin: Reimer 2001, bes. S. 119–138.

83 Goethe: *Einleitung* (P I.1, S. XIV; FA I, 18, S. 463).

84 Goethe an Schiller, Stäfa, 14.10.1797 (SNA 37.1, S. 158).

85 Vgl. Kant: *Kritik der reinen Vernunft*. In: *Kant's gesammelte Schriften*. Hg. von der Preußischen Akademie der Wissenschaften. Berlin: Reimer/de Gruyter 1900ff. (= AA), Bd. 3, S. 75 (*Einleitung*: Idee einer transzendentalen Logik): »Ohne Sinnlichkeit würde uns kein Gegenstand gegeben, und ohne Verstand keiner gedacht werden. Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind. Daher ist es eben so notwendig, seine Begriffe sinnlich zu machen (d.i. ihnen den Gegenstand in der Anschauung beizufügen), als, seine Anschauungen sich verständlich zu machen (d.i. sie unter Begriffe zu bringen). Beide Vermögen, oder Fähigkeiten, können auch ihre Funktionen nicht vertauschen. Der Verstand vermag nichts anzuschauen, und die Sinne nichts zu denken. Nur daraus, daß sie sich vereinigen, kann Erkenntnis entspringen.« Vgl. dazu Osterkamp: *Im Buchstabenbilde* (Anm. 31), S. 86–100.

86 Vgl. dazu den Beitrag von Martin Dönike im vorliegenden Band.

87 Meyer an Goethe, München, 20.10.1795 (GMB I, S. 142); vgl. dazu Osterkamp: *Im Buchstabenbilde* (Anm. 31), S. 100–110.

88 Meyer an Goethe, Florenz, 21.7.1796 (GMB I, S. 297).

erweckt werden kann, so sind doch darin alle Elemente des Urtheils enthalten und ist also sehr viel geleistet.«⁸⁹

Diese Form der Bildanalyse, die mit den vorgegebenen Rubriken ihre Leitbegriffe und Urteilskriterien offenlegt und Vergleichbarkeit ermöglicht, sollte eine Grundlage für die geplante umfassende Darstellung der italienischen Kunstgeschichte sein. Eingang in die *Propyläen* fanden nur Meyers umfangreiche Analysen der Werke Raffaels. In Anbetracht des unbestrittenen höchsten Ranges, den Raffael in der neueren Kunstgeschichte einnahm, konnten sie den ersten Zweck des Verfahrens, Regeln aus der Anschauung zu gewinnen, optimal erfüllen.⁹⁰ In einer »Vorerinnerung« weist Meyer darauf hin, dass »weitläufige Werke« wie die Raffaels nicht mittels einer Beschreibung »zur deutlichen Anschauung gebracht werden können«. Der Grundsatz, dass über die Kunstwerke »nur in Gegenwart derselben« geredet werden dürfe, bleibt gültig. Meyer schreibt

zum Behuf aller derer, welche entweder die Originalbilder zu sehen Gelegenheit haben, oder auch nur aus Copien oder Kupferstichen sich davon unterrichten wollen; denn es ist zwischen Anschauen und Begreifen oft ein mächtiger Unterschied, eine gewaltige Kluft befestigt, einige gelangen erst nach unsäglicher Mühe und viele gar niemals zur Erkenntnis; bey manchen aber hat es nur an Leitung und Winkeln gemangelt, um sie zu belehren.⁹¹

Wenn hier von der gewaltigen »Kluft« »zwischen Anschauen und Begreifen« die Rede ist, wird sich der aufmerksame Leser an die Worte Goethes in seiner *Einleitung* erinnern: »Die Natur ist von der Kunst durch eine ungeheure Kluft getrennt, welche das Genie selbst ohne äußere Hülfsmittel zu überschreiten nicht vermag.«⁹² Das aus der Anschauung entwickelte Begreifen ist ein Schritt zur Überwindung dieser Kluft. Deswegen ist gerade in der Ausbildung junger Künstler Lernen durch Anschauung unerlässlich:

Wie viel leichter würden die Künstler über die Schwierigkeiten der Kunst siegen, wenn sie, im Theoretischen und Practischen, die Erfahrungen anderer zu nutzen die Gelegen-

89 Goethe an Meyer, Weimar, 17.8.1796 (GMB I, S. 320).

90 Vgl. Heinrich Meyer: *Rafaels Werke* besonders im Vatikan (P I.1, S. 101–127; Fortsetzungen erschienen in P I.2, S. 82–163; P III.2, S. 75–96).

91 Meyer: *Rafaels Werke* (P I.1, S. 101); vgl. Daniel Ehrmann: *Ordnen und Lenken. Kunstgeschichte und Kunsttheorie in Meyers Beiträgen zu den Propyläen*. In: Johann Heinrich Meyer (Anm. 48), S. 255–274, hier S. 260–266.

92 Goethe: *Einleitung* (P I.1, S. XI; FA I, 18, S. 461).

heit hätten, und nicht ein jeder, sich selbst überlassen, die Kunst für sich gleichsam neu erfinden müßte. Möchte doch diese Schrift das Verdienst haben, fähigen Jünglingen das schwere Studium der Kunst einigermaßen zu erleichtern, und ihnen wenigstens die gerade Straße zu zeigen, welche so oft verfehlt wird.⁹³

Dass eine rubrizierende Beschreibung dem Leser kein anschauliches Bild zu vermitteln vermag, war den Weimarischen Kunstfreunden bewusst.⁹⁴ In dem Unterricht jedoch, für den Meyer plädierte, stand das so beschriebene Kunstwerk allen vor Augen. Das Rubrikenschema war dann eine Anleitung zum systematischen Erfassen des Werkes. Mit Recht hat Osterkamp darauf hingewiesen, dass mit dieser Form der Beschreibung die Historizität des Kunstwerks verfehlt, der kunstgeschichtliche Zusammenhang nicht deutlich wird.⁹⁵ Doch auch dies war im Unterricht für Künstler, wie Meyer ihn plante, nicht relevant, weil es dort um die aus der Anschauung gewonnenen Regeln ging, für die das jeweils betrachtete Werk ein »Muster« darstellte. Eine Rechtfertigung für dieses Verfahren ergab sich aus der von Winckelmann in seiner *Geschichte der Kunst des Altertums* entwickelten dialektischen Verbindung von Historizität und Normativität des Stils, die in dem Modell der organischen Entwicklung der Kunst begründet ist, nach dem die Blüte der Kunst, für die die griechische Klassik steht, die vollkommene Verwirklichung dessen ist, was Kunst sein kann und soll, und damit als musterhaftes Vorbild, überzeitlich gültige Regel gelten kann.

Seine aus Italien mitgebrachten Aufzeichnungen über Raffael hat Meyer für die *Propyläen* aufbereitet. In einem ersten Durchgang stellt er einzelne seiner Frühwerke und die Fresken der Stanzen vor, wobei er nicht beschreibt oder interpretiert, sondern die formalen Qualitäten der Werke herausstellt und bewertet. Ein wichtiges Ziel ist es hier, die stilistische Entwicklung Raffaels deutlich zu machen. Der Komparativ ist dabei ein durchgängig verwandtes Stilmittel, mit dem die wachsende Vollkommenheit Raffaels in seiner Kunst signalisiert wird.⁹⁶ Die Bewertungen lassen das zugrunde liegende tabellarische Schema bereits er-

93 Meyer: *Rafaels Werke* (PI.1, S. 102).

94 Vgl. Osterkamp: *Im Buchstabenbilde* (Anm. 31), S. 101f.

95 Ebd., S. 110–113.

96 Vgl. Meyer: *Rafaels Werke* (P I.1, S. 106): In der *Madonna del Cardellino* in den Uffizien »sind alle Theile schon grösser und freyer, das Ganze ist männlicher gedacht, die Anordnung zierlicher, die Kunst überhaupt verbessert, und an zartem Gefühl nichts verlohren.« Zum Fresko der *Disputa* in den vatikanischen Stanzen (ebd., S.117): »Der Geschmack im Ganzen ist reiner, männlicher, kräftiger, in der Anordnung herrscht schon mehr Gewandtheit, mehr Kunst und Regel, die Verhältnisse sind besser, die Zeichnung überhaupt gründlicher.«

kennen. In einem zweiten Durchgang behandelt Meyer dann die Werke »nach den verschiedenen Rubriken, in welche man die Eigenschaften und Erfordernisse eines Bildes einzuteilen pflegt.«⁹⁷ Nacheinander werden Erfindung, Anordnung, Ausdruck, Zeichnung, Pinsel (also malerische Handschrift oder Ausführung), Kolorit und Helldunkel und Gewänder behandelt.

Die tabellarische Methode hatte, worauf bereits Osterkamp hingewiesen hat, ihre Vorläufer in der Kunstliteratur des 18. Jahrhunderts.⁹⁸ Mengs hatte in seine *Lezioni pratiche di Pittura* mit der Abfolge »Disegno, Chiaroscuro, Colorito, Armonia, Composizione« aufgebaut, die auf die Grazie als krönenden Abschluss hinführte.⁹⁹ Die von Meyer gewählte Abfolge steht den Produktionsstadien der klassischen Rhetorik *inventio*, *dispositio*, *elocutio* näher. An die Rhetorik hatte sich auch der von Meyer so schroff abgelehnte Roger de Piles gehalten.¹⁰⁰ Des- sen *Cours de Peinture* (1708) war gegliedert in *composition* (*invention*; *disposition*), *dessin*, *coloris et clair-obscur*, *expression*.¹⁰¹ Diese Rubriken sind auf das vollendete Kunstwerk zu beziehen wie auf den Produktionsprozess. Wenn es nur um das Erlernen der Malerei geht, müsste die Abfolge allerdings Zeichnen, Farbgebung und Komposition lauten, wie sie Mengs in seinem Lehrbuch gewählt hatte.

Eine weitere Vergleichbarkeit mit dem vielgelesenen Werk von de Piles besteht darin, dass es ganz im Sinne der Praxis in der *Académie Royale* eine Beschreibung von Raffaels *Schule von Athen* enthält: »pour servir d'exemple au Traité de l'Invention«.¹⁰² Aufs Ganze gesehen, stehen sich Meyer und de Piles in ihren Lehren allerdings nicht so nahe, wie es zunächst scheinen mag. De Piles ist weit stärker der Tradition der Rhetorik verhaftet, wenn er beispielsweise im Abschnitt

97 Meyer: *Rafaels Werke* (P I.2, S. 99–147). Mit einem »Verzeichniß der vorzüglichsten Theile, besonders der Köpfe« schließt Meyer ebd., S. 147–163, seine Analysen ab.

98 Vgl. Osterkamp: *Im Buchstabenbilde* (Anm. 31), S. 92–100.

99 Anton Raphael Mengs: *Lezioni pratiche di Pittura*. In: A.R.M.: *Opere*. Publ. da Giuseppe Nicola d'Azara. Parma: Stamperia Reale 1780, Bd. 2, S. 217–293. In seiner deutschen Übersetzung (Mengs: *Praktischer Unterricht* [Anm. 65], S. 195–290) wählte C. F. Prange die Termini: Zeichnung, Helldunkel, Kolorit, Harmonie, Zusammensetzung und Grazie.

100 Zu den rhetorischen Produktionsstadien vgl.: Gert Ueding und Bernd Steinbrink: *Grundriß der Rhetorik. Geschichte – Technik – Methode*. Stuttgart: Metzler 1986, S. 195–216; zu deren Rezeption in der Kunsttheorie des Barock: Frank Büttner: *Barock (Malerei)*. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hg. von Gert Ueding. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1992, Bd. 1, Sp. 1357–1366.

101 Roger de Piles: *Cours de Peinture par Principes*. Paris: Jacques Estienne 1708; Roger de Piles: *Cours de peinture par principes, introduction de Thomas Puttfarken*. Nîmes: Jaqueline Chambon 1990.

102 de Piles: *Cours* 1708 (Anm. 101), S. 75–93.

über »invention« mahnt, dass die drei Stillagen und die Angemessenheit der Motive und Darstellung an den Gegenstand beachtet werden müssen.¹⁰³ Der Paragone zwischen Malerei und Poesie im letzten Kapitel des Buches zeigt zudem, dass de Piles konsequent an dem Grundsatz »ut pictura poesis« festhielt.¹⁰⁴

Nach Lessings *Laokoon* dachte man in Deutschland über diesen einst zentralen Grundsatz anders. Für die Weimarischen Kunstfreunde war die Vermischung der Kunstarten ein Grundübel, das wesentlich zum Niedergang der Kunst beigetragen hatte.¹⁰⁵ Meyer schrieb über Raffael, er scheine

in seinen besten Werken nicht eigentlich zu erfinden oder zu dichten, sondern er lässt uns glauben, alles sey unmittelbar aus der Sache selbst, und gleichsam ohne sein Zutun, entsprungen, es könne und müsse nur so und nicht anders seyn. [...] Einigemal ist es ihm gelungen, seinen Gegenstand ganz zu erschöpfen, oder mit anderen Worten, demselben alles Bedeutende und Zweckmäßige so rein und vollkommen abzugewinnen, daß die nachfolgenden Künstler keine unbenutzte [sic] Motive, oder eine andere ebenso interessante Seite für die Darstellung ausfindig machen konnten, und also sein Werk als Canon anerkennen [...] mußten.¹⁰⁶

Was ein wahrhaft vollkommenes und damit als überzeitlich gültiges Vorbild anzusehendes Kunstwerk ausmacht, hat Goethe in seinem Aufsatz *Ueber Laokoon* herausgearbeitet, der unmittelbar auf die *Einleitung* in die *Propyläen* folgt: »[W]ir dürfen kühnlich behaupten, daß dieses Kunstwerk seinen Gegenstand erschöpfe und alle Kunstbedingungen glücklich erfülle.«¹⁰⁷ Diesen Aufsatz, den Osterkamp als »Gegenentwurf zum Rubrikenschema« bezeichnete, erhielt Meyer im Juli 1797, drei Wochen nach seiner Rückkehr aus Italien.¹⁰⁸ Dem ersten Teil des Aufsatzes hat auch Goethe ein Rubrikenschema zugrunde gelegt, jedoch nicht das aus der Rhetorik entlehnte Schema der neueren Kunsttheorie, sondern ein ästhetisches, mit dem »die Bedingungen, welche wir von einem hohen Kunst-

103 Vgl. ebd., S. 52f.

104 Vgl. ebd., S. 420–472: »Dissertation où l'on examine si la Poésie est préférable à la Peinture«.

105 Vgl. Goethe: *Einleitung* (P I.1, S. XXIV; FA I, 18, S. 468): »Eines der vorzüglichsten Kennzeichen des Verfalles der Kunst ist die Vermischung der verschiedenen Arten derselben.«

106 Meyer: *Raphaels Werke* (P I.2, S. 100f.).

107 Johann Wolfgang Goethe: *Ueber Laokoon* (P I.1, S. 1–19, hier S. 17; FA I, 18, S. 489–500, hier S. 499).

108 Vgl. Goethe an Meyer, Weimar, 14.7.1797 (GMB II, S. 6); vgl. Osterkamp: *Im Buchstabenbilde* (Anm. 31), S. 113.

werke fodern«,¹⁰⁹ aufgelistet werden. Mit seinem Text zielte Goethe vor allem auf das, was er später in der *Einleitung* in die *Propyläen* als »geistige« Behandlung bezeichnete, die auf die Wahl des Gegenstandes folgt und der sinnlichen und mechanischen Bearbeitung vorausgeht.¹¹⁰ Er wollte das Rubrikenschema, mit dem Meyer in Italien gearbeitet hatte, damit aber nicht aufgeben, sondern schlug vor, »daß wir, nach unserm ältern Schema, eine vollständige Entwicklung von der ersten poetischen Conception des Werks, bis auf die letzte mechanische Ausführung zu liefern suchen und dadurch uns und andern mannigfaltig nutzen.«¹¹¹ Und doch ging es ihm um mehr, wenn er Meyer fragt: »ob Sie mit dem Stoff einig sind? ob Sie glauben daß ich das Kunstwerk richtig gefaßt und den eigentlichen Lebenspunct des dargestellten wahrhaftig angegeben habe?«¹¹² Diesen »Lebenspunct«, das »organisierende[] Zentrum«¹¹³ aufzudecken, ist der Kern seines Anliegens, auf ihn will er den Betrachter mit seiner Beschreibung hinführen.

Den »Lebenspunct« eines Stoffes zu erkennen und herauszuarbeiten, ist die Aufgabe der »poetischen Conception«, der die Wahl des Stoffes oder Gegenstandes vorausgeht. Derjenige, der sich dabei vergreift, der nicht »das Kunstgemäße zu wählen oder vielmehr dasselbe zu bestimmen versteht«,¹¹⁴ läuft Gefahr, den »Lebenspunct« zu verfehlen. Dem sollte die Gegenstandslehre entgegenwirken, die als ein Grundstein des didaktischen Konzeptes der *Propyläen* anzusehen ist, auf die hier jedoch nicht näher eingegangen werden kann und soll, weil dies eine eigene umfangreiche Untersuchung erfordern würde.¹¹⁵

Dass die Auffindung des Stoffes und die Erfindung, seine geistige Bearbeitung, nicht gelehrt wurde, war aus Sicht der Weimarischen Kunstfreunde eines der größten Defizite der Akademieausbildung, das die *Propyläen* ausgleichen sollten. Ein Beleg dafür ist die Einrichtung und Handhabung der Weimarer Preisaufga-

109 Goethe: Ueber Laokoon (P I.1, S. 3; FA I, 18, S. 490).

110 Vgl. Goethe: Einleitung (P I.1, S. XIXf.; FA I, 18, S. 466): »Ist nun der Gegenstand glücklich gefunden, oder erfunden, dann tritt die Behandlung ein, die wir in die geistige, sinnliche und mechanische eintheilen möchten. Die geistige arbeitet den Gegenstand in seinem innern Zusammenhange aus, sie findet die untergeordneten Motive, und wenn sich bey der Wahl des Gegenstandes überhaupt die Tiefe des künstlerischen Genies beurteilen läßt, so kann man an der Entdeckung der Motive seine Breite, seinen Reichtum, seine Fülle und Liebenswürdigkeit erkennen.« Vgl. dazu Osterkamp: Im Buchstabenbilde (Anm. 31), S. 114f.

111 Goethe an Meyer, 14.7.1797 (GMB II, S. 6).

112 WA IV 12, S. 189.

113 Osterkamp: Im Buchstabenbilde (Anm. 31), S. 115.

114 Goethe: Einleitung (P I.1, S. XIX; FA I, 18, S. 465).

115 Vgl. zusammenfassend dazu: Rößler: Über die Gegenstände der bildenden Kunst (Anm. 52).

ben.¹¹⁶ Das Ausloben von Preisen für die Studierenden und die Ausschreibung von Preisaufgaben war seit dem 17. Jahrhundert an fast allen Akademien üblich. Am bekanntesten waren wohl die »Concorsi« der *Accademia di San Luca* in Rom, an denen Künstler aus ganz Europa teilnahmen und über deren Preisverleihungen Berichte veröffentlicht wurden.¹¹⁷ Während in Rom von den Schülern der Malereiklasse vielfigurige Historien erwartet wurden, begnügte man sich andernorts oft damit, die besten Aktzeichnungen zu prämiieren, die im Rahmen des Zeichenunterrichtes entstanden waren. Es wurden aber auch Themen gestellt, die aus der Mythologie und aus der biblischen oder antiken Geschichte genommen waren. Die Stoffe wurden oft nach rein formalen Gesichtspunkten ausgewählt. Für Stuttgart ist belegt, dass angegeben wurde, wie viele Figuren das Bild enthalten sollte.¹¹⁸ Während an den Akademien die Zeichnung und ihre Richtigkeit das ausschlaggebende Gewicht hatte, wollten die Weimariischen Kunstfreunde mit ihren Themenstellungen »kunstgemäße« Stoffe vorgeben, so dass die Arbeit der jungen Künstler sich ganz auf die Erfindung in dem angesprochenen Sinne konzentrieren konnte, die auch das oberste Kriterium der Beurteilung sein sollte.¹¹⁹

Der in der ersten Aufgabenstellung umrissene Erwartungshorizont¹²⁰ verwies, wenn auch mit einfacheren Worten, auf den von Goethe in der *Einleitung* formulierten höchsten Begriff der Kunst, nach dem der Schaffensprozess darin besteht, »daß ein Künstler sowohl in die Tiefe der Gegenstände, als in die Tiefe seines eignen Gemüts zu dringen vermag, um in seinen Werken nicht bloß etwas leicht- und oberflächlich wirkendes, sondern, wetteifernd mit der Natur, etwas

116 Vgl. Walther Scheidig: Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler. 1799–1805. Weimar: Böhlau 1958 (= Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 57); Ernst Osterkamp: »Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit«. Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799–1805. In: [Kat.] Goethe und die Kunst. Hg. von Sabine Schulze. Stuttgart: Hatje 1994, S. 310–322.

117 Vgl. L'Accademia Nazionale di San Luca. Hg. von Carlo Pietrangeli. Roma: De Luca 1974; Gaetana Scano: Insegnamento e concorsi. In: L'Accademia Nazionale di San Luca. Hg. von Carlo Pietrangeli. Roma: De Luca 1974, S. 30–36; Angela Cipriani: L'Accademia di San Luca dai concorsi dei giovani ai Concorsi Clementini. In: Leids Kunsthistorisch Jaarboek 5/6 (1987), S. 61–76; Angela Cipriani / Enrico Valeriani (Hg.): I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca. Hg. von Angela Cipriani und Enrico Valeriani. Roma: Quasar 1988–1991, Bd. 1: Concorsi e accademie del secolo XVII; Bd. 2: Concorsi e accademie del secolo XVIII; Bd. 3.1: Concorsi e accademie del secolo XVIII (1756–1795).

118 Vgl. Rathgeb: Studio & Vigilantia (Anm. 23), S. 354–386.

119 Vgl. Nachricht an Künstler und Preisaufgabe (P II.1, S. 169f.).

120 Ebd., S. 169: »Er wird als das höchste entschiedenste Verdienst angerechnet werden, wenn die Auflösung der Aufgabe schön gedacht, und innig empfunden ist, wenn alles bis aufs geringste motivirt seyn wird, wenn die Motive aus der Sache fließen und Gehalt haben.«

geistisch-organisches hervorzubringen, und seinem Kunstwerk einen solchen Gehalt, eine solche Form zu geben, wodurch es natürlich zugleich und übernatürlich erscheint.«¹²¹ Erfindung, als der entscheidende Schritt vom Stoff zum ausgeführten Werk, ist, so könnte man sagen, der Sprung über die »ungeheure Kluft«, durch die die Natur von der Kunst getrennt ist.

Ist dieser Sprung überhaupt lehrbar? Das ist eine Frage, über die sich spätere Generationen gestritten haben, die aber schließlich dadurch obsolet wurde, dass mit der Moderne schrittweise die Natur aus der Kunst eliminiert wurde.¹²² Die Weimarischen Kunstfreunde jedenfalls hofften, die »geistige Behandlung« durch den Verweis auf die kunstgemäßen Stoffe und durch die Erklärung der in der Kunstgeschichte aufzufindenden überzeitlich gültigen Muster lehren oder zumindest näher bringen zu können.

Winckelmann hatte Kolorit und Zeichnung eines Gemäldes als Körper bezeichnet, dem, wenn er nur Naturnachahmung ist, die Seele fehlt. »Die Erdichtung, die Seele der Poesie, wie sie Aristoteles nennet, wurde zuerst durch den Homer eingeblasen, und durch dieselbe muß auch der Maler sein Werk beleben.«¹²³ Homer galt als Lehrer für eine dichterische Malerei, auch in Weimar. Was an den Akademien gelehrt wurde, wurde im 18. Jahrhundert oft geringschätzig als der »mechanische« Teil der Kunst bezeichnet. Bei Daniel Webb, einem englischen Dilettanten, der 1759 in Rom mit Winckelmann und Mengs verkehrte und dessen Werk *An Inquiry into the Beauties of Painting* (1760) große Beachtung fand, nicht zuletzt, weil ihm vorgeworfen wurde, Mengs plagiiert zu haben, heißt es:

Wir können die nachahmenden Künste in zweyerley Gesichtspunkt betrachten; erstlich, als Nachahmung von Gegenständen, die wirklich vor Augen liegen; zweytens, als Vorstellungen der Bilder, wie die Imagination sie uns dargiebt. Das erste ist der mechanische oder nachahmende Theil der Kunst; das andere, der ideale oder erfindende Theil. (1) Cicero hat diese zwey Theile richtig unterschieden, wenn er bemerkt, daß des Phidias Jupiter von keinem natürlichen Urbild gezogen sey, sondern aus der Idee von Schönheit ohne Beyspiel, welche der Künstler sich in seinem Geist gemacht hat. [...] Es ist daher

121 P I.1, S. XII.

122 Vgl. Oskar Bätschmann: Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750–1920. Köln: DuMont 1989, S. 7–11.

123 [Johann Joachim Winckelmann]: Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst. Zweyte vermehrte Auflage. Dresden und Leipzig: Walthersche Handlung 1756, S. 132.

klar, daß die Vollkommenheit der Kunst in der Vereinigung dieser beyden Theile bestehe. Unter allen Neueren scheint Raphael diesem Punkt am nächsten zu seyn.¹²⁴

Dass das Mechanische der Kunst lehrbar ist und notwendige Voraussetzung für die Ausführung eines Kunstwerks, war unstrittig. Während dies als Sache des geübten, ausgebildeten Talentes galt, war der »ideale oder erfindende Teil« Wirken des Genies, das angeboren und mithin nicht in gleicher Weise lehrbar war. Kant macht in der *Kritik der Urteilskraft* einen Unterschied zwischen mechanischer und schöner Kunst. Obwohl

die erste als bloße Kunst des Fleißes und der Erlernung, die zweite als die des Genies, sehr von einander unterschieden sind: so giebt es doch keine schöne Kunst, in welcher nicht etwas Mechanisches, welches nach Regeln gefaßt und befolgt werden kann, und also etwas Schulgerechtes die wesentliche Bedingung der Kunst ausmachte.¹²⁵

Das Genie als Naturgabe gibt der Kunst die Regel. Diese Regel aber

kann in keiner Formel abgefaßt zur Vorschrift dienen; denn sonst würde das Urtheil über das Schöne nach Begriffen bestimmbar sein: sondern die Regel muß von der That, d. i. vom Product, abstrahirt werden. [...] [Das] Produkt eines Genies (nach demjenigen, was in demselben dem Genie, nicht der möglichen Erlernung oder der Schule, zuzuschreiben ist) [ist, F.B.] ein Beispiel nicht der Nachahmung (denn da würde das, was daran Genie ist und den Geist des Werks ausmacht, verloren gehen), sondern der Nachfolge für ein anderes Genie, welches dadurch zum Gefühl seiner eigenen Originalität aufgeweckt wird [...].¹²⁶

Auf diese Thesen Kants konnten sich die Weimarer Kunstfreunde bei ihrem Lehrkonzept berufen. Das Erklären der Kunstwerke, das ihnen in ihrem Reformvorschlag für die Akademien so wichtig war und für das sie in den *Propyläen* Beispiele liefern wollten, diente dem Abstrahieren von Regeln, die nicht, wie es beim Kopieren üblich war, mechanisch befolgt, sondern geistig angeeignet werden soll-

124 Daniel Webb: Untersuchung des Schönen in der Malerey und der Verdienste der berühmtesten alten und neuern Malern. Zürich: Orell, Geßner und Co. 1766, S. 6f.; vgl. ders.: An inquiry into the beauties of painting and into the merits of the most celebrated painters, ancient and modern. London: Dodsley 1760, S. 4.

125 Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. In: AA, 1. Abt., Bd. 5, S. 310 (§ 47); das folgenden Zitat ebd., S. 309.

126 Ebd., S. 318 (§ 49).

ten. Damit wird aus einem Kunstschüler noch kein Genie, doch man konnte sich mit Kant trösten:

Weil aber das Genie ein Günstling der Natur ist, dergleichen man nur als seltene Erscheinung anzusehen hat: so bringt sein Beispiel für andere gute Köpfe eine Schule hervor, d.i. eine methodische Unterweisung nach Regeln, soweit man sie aus jenen Geistesprodukten und ihrer Eigentümlichkeit hat ziehen können: und für diese ist die schöne Kunst sofern Nachahmung, der die Natur durch ein Genie die Regel gab.¹²⁷

Die erhoffte Weimarer Klassik sollte auch hinsichtlich der bildenden Kunst eine solche Schule werden.

Der Einspruch gegen dieses Konzept der Lehre und Förderung der Kunst, der von Seiten der jüngeren Generation kam, richtete sich primär gegen die Preisaufgaben, deren Verfahren der Themenstellung im Widerspruch zu den Vorstellungen vom schöpferischen Genie stand. Besonders eindringlich hat dies Philipp Otto Runge formuliert:

Die Kunstaussstellung in Weimar und das ganze Verfahren dort nimmt nachgerade einen ganz falschen Weg, auf welchem es unmöglich ist, irgend etwas Gutes zu bewirken. [...] [W]ie das nach und nach zur Vollendung gebracht werden soll, ist doch am Ende ein vergeblicher Wunsch; wir sind keine Griechen mehr, können das Ganze schon nicht mehr so fühlen, wenn wir ihre vollendeten Kunstwerke sehen, viel weniger selbst solche hervorbringen, und warum uns bemühen, etwas mittelmäßiges zu liefern? – Die neue Aufgabe läßt viel Empfindung und Symbolisches zu; nun können wir sitzen gehen und empfinden, das heißt uns: beym verkehrten Ende anfangen. [...] [D]ie Leute jagen nach Sujets, als wenn die Kunst darin stücke, oder als wenn sie nichts Lebendiges in sich hätten. Muß denn so etwas von außen kommen? haben nicht alle Künstler, die noch ein schönes Kunstwerk hervorbrachten, erst ein Gefühl gehabt? haben sie sich zu dem Gefühl nicht das passende Sujet gewählt?¹²⁸

¹²⁷ Ebd.

¹²⁸ Philipp Otto Runge: Aufzeichnung vom Februar 1802. In: Philipp Otto Runge: Hinterlassene Schriften. [Hg. von Daniel Runge]. Hamburg: Perthes 1840, Bd. 1, S. 5–6. Zu Runges Verhältnis zu Goethe vgl. Philipp Otto Runge Briefwechsel mit Goethe. Hg. von Hellmuth von Maltzahn. Weimar: Verlag der Goethe-Gesellschaft 1940 (= Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 51); Jörg Traeger: Philipp Otto Runge und sein Werk. München: Prestel 1975, S. 30–39; Frank Büttner: Philipp Otto Runge. München 2010, S. 19–28; Kosmos Runge – der Morgen der Romantik. Hg. von Markus Bertsch u.a., München: Hirmer 2011, S. 111–118, sowie den Beitrag von York-Gothart Mix im vorliegenden Band.

Das Gefühl als eigentliche Quelle der Kunst: dieses Postulat stand im Einklang mit der Autonomieästhetik, wie sie von Karl Philipp Moritz formuliert worden war.¹²⁹

Doch auch in Goethes unmittelbarer Nähe, im Kreis der Frühromantik in Jena, wurde ein Begriff der Kunst entwickelt, der sich mit dem Konzept der *Propyläen* nicht vertrug. Und Schelling entwickelte 1800 im *System des transzendentalen Idealismus* die Vorstellung vom mechanischen und idealen Teil der Kunst weiter. Danach wird

die Kunst durch zwei voneinander völlig verschiedene Tätigkeiten vollendet. [...] Wenn wir in der einen jener beiden Tätigkeiten, der bewußten nämlich, das suchen müssen, was insgesamt Kunst genannt wird, was aber nur der eine Teil derselben ist, nämlich dasjenige an ihr, was mit Bewußtsein, Überlegung und Reflexion ausgeübt wird, was auch gelehrt und gelernt, durch Überlieferung und durch eigne Übung erreicht werden kann, so werden wir dagegen in dem Bewußtlosen, was in die Kunst mit eingeht, dasjenige suchen müssen, was an ihr nicht gelernt, nicht durch Übung, noch auf andere Art erlangt werden, sondern allein durch freie Gunst der Natur angeboren sein kann, und welches dasjenige ist, was wir mit Einem Wort die Poesie in der Kunst nennen können.¹³⁰

Wie Schelling hat auch A. W. Schlegel betont, dass »in einem ächten Kunstwerk das, was man das poetische und was man das künstliche nennen kann«, nicht voneinander zu trennen ist.¹³¹ Mit der Veranschaulichung vorliegender poetischer Texte konnte man diesem Kunstbegriff nicht gerecht werden. Eine »neue Mythologie« wurde zum utopischen Ideal der frühen Romantik.¹³²

129 Vgl. Hans Joachim Schrimpf: Karl Philipp Moritz. Stuttgart: Metzler 1980 (= Sammlung Metzler, Bd. 195), S. 94–117; Thomas P. Saine: Die ästhetische Theodizee. Karl Philipp Moritz und die Philosophie des 18. Jahrhunderts. München: Fink 1971; Alessandro Costazza: Schönheit und Nützlichkeit. Karl Philipp Moritz und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts. Bern, Berlin: Lang 1996; Alessandro Costazza: Genie und tragische Kunst. Karl Philipp Moritz und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts. Bern, Berlin: Lang 1999.

130 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: System des transzendentalen Idealismus (1800). In: F.W.J.S. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. von Hans Michael Baumgartner u.a. Stuttgart: Frommann-Holzboog 2005, Bd. I.9, 1, S. 318; dazu: Dieter Jähnig: Schelling – die Kunst in der Philosophie. Pfullingen: Neske 1969, Bd. 2: Die Wahrheitsfunktion der Kunst, bes. S. 72–77.

131 August Wilhelm Schlegel: Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst [Berlin 1801–1804]. Erster Teil: Die Kunstlehre [1801–1802]. In: A. W. S.: Kritische Ausgabe der Vorlesungen. Hg. von Ernst Behler. Paderborn, München, Wien u.a.: Schöningh 1989, Bd. 1: Vorlesungen über Ästhetik I [1789–1803], S. 243.

132 Vgl. Manfred Frank: Vorlesungen über die neue Mythologie. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1982, Bd. 1: Der kommende Gott; Ernst Behler: Frühromantik. Berlin u.a.: de Gruyter 1992, S. 75–81

Ein kleiner Trost konnte es für die Weimarischen Kunstfreunde sein, dass ihre Vorschläge für Lehranstalten der Kunst andernorts aufgegriffen wurden. In München legte 1801 Christian von Mannlich einen »Vorschlag zur Verbesserung der Kunstschulen in den Churpfalz-baierischen Staaten« vor, in welchem er zahlreiche der von Meyer vorgebrachten Argumente wiederholte, u.a. die wichtige Forderung, junge Künstler nicht nur zu unterrichten, sondern ihnen auch Aufträge zu geben.¹³³ Gefordert wird darin außerdem, dass in den Sammlungen wöchentlich Vorträge gehalten werden, um den Zöglingen »die Vorzüge der verschiedenen Werke kritisch« zu erklären. Der Appell blieb allerdings wirkungslos.

Fünf Jahre später legte der Düsseldorfer Peter Langer einen Plan für die Errichtung der Akademie der bildenden Künste vor.¹³⁴ Er hatte keine Bedenken, ganze Absätze aus Meyers Text zu paraphrasieren und einzelne Sätze einfach abzuschreiben. Auch hier findet sich die Forderung, dass ein Professor die Schüler zweimal in der Woche in die Kunstsammlungen führen solle, »um ihnen bei diesen Mustern die Geschichte der Kunst zu erklären.« Sie fand schließlich auch Eingang in die 1808 erlassene Konstitution der Akademie, deren Text von Schelling redigiert wurde.¹³⁵ Danach sollte ein Lehrer die Klasse wöchentlich einmal in die Kunstsammlungen führen, »wo er ihnen die Werke der großen Meister erklärt, solche untereinander vergleicht, und das Eigenthümliche eines jeden bemerklich macht.«¹³⁶ Bemerkenswert und bezeichnend ist, dass nach dieser Formulierung aus der kunsttheoretischen, auf die Deduktion von Regeln ausgerichteten Erklärung der Kunstwerke, die Heinrich Meyer vorschwebte, eine kunstgeschichtliche Betrachtung geworden war. Wie weit dies in München später umgesetzt wurde, ist nicht bekannt.

u. S. 255–260; Lothar Knatz: *Geschichte – Kunst – Mythos*. Schellings Philosophie und die Perspektive einer philosophischen Mythostheorie. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999.

133 Vgl. Christian von Mannlich: *Vorschlag zur Verbesserung der Kunstschulen in den Churpfalz-baierischen Staaten*, München, 29.12.1801. In: Eugen von Stieler: *Die königliche Akademie der bildenden Künste zu München*. Festschrift zur Hundertjahrfeier. München 1909, S. VI–X. Vgl. Frank Büttner: »Das wirksamste Mittel für die Erhaltung und allgemeine Ausbreitung der Künste«. *Die Akademie unter Max I. Joseph und Ludwig I. 1808–1848*. In: »...kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus«. 200 Jahre Akademie der bildenden Künste München. Hg. von Nikolaus Gerhart, Walter Grasskamp und Florian Matzner. München: Hirmer 2008, S. 30–43.

134 Johann Peter Langer: (Plan von Seiten des Direktors Langer über die künftige Einrichtung der Akademie der bildenden Künste, gemäß dem Höchsten Befehl vom 10. April 1806). In: Stieler: *Die königliche Akademie der bildenden Künste zu München* (Anm. 133), S. XVIII–XXI.

135 Vgl. *Konstitution der königlichen Akademie der bildenden Künste*. In: Stieler: *Die königliche Akademie der bildenden Künste zu München* (Anm. 133), S. XXII–XXXIV.

136 Ebd., S. XXIII.

An der praktischen Ausbildung der Künstler hat sich in den ersten beiden Jahrzehnten nach 1800 gegenüber dem vorausgehenden Jahrhundert so gut wie nichts geändert. Deshalb verstummte auch die Kritik an den Akademien nicht. Carl Ludwig Fernow druckte 1806 in seiner Carstens-Biographie dessen Briefe an Minister von Heinitz ab, rief so dessen radikale Kritik an den Akademien in Erinnerung und unterstrich in seiner Einleitung die Ablehnung der ganz auf merkantilen Nutzen ausgerichteten Kunstakademien.¹³⁷ Als Gottlieb Schick von Schelling einen Abdruck der neuen Münchner Akademiekonstitution erhalten hatte, dankte er diesem und schrieb, es tue ihm leid,

daß man in München ein neues Hospital für die kränkelnde Kunst erbauen wolle [...] Der aufmerksam auf die Kunst gerichtete Sinn ist so erloschen, daß man noch nicht einmal von ihrem lang erfolgten Tode weiß; man ist so blind, daß man ihren Leichnam für

137 Vgl. Carl Ludwig Fernow: Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens (Anm. 28); der teilweise gekürzte Briefwechsel mit Heinitz ebd., S. 149–209; vgl. das Vorwort von Fernow, S. XX–XXVI. In den *Bemerkungen eines Freundes*, die Fernow 1805 zu Goethes *Winkelmann und sein Jahrhundert* beisteuerte, ist von der »Einführung des Akademischen Studiums« durch die Carracci die Rede, mit der diese »den Grund zu jener nachher in allen Ländern eingeführten Treibhauspflege der Kunst« legten (FA I, 19, S. 53). Dass Meyer »in Fernows Kritik der Akademie« eingestimmt habe, behaupten Sabine Schneider und Claudia Keller: Die Kunst in der Kultur. Die Auseinandersetzung der Weimarerischen Kunstfreunde mit einer problematischen Konstellation. In: Johann Heinrich Meyer (Anm. 48), S. 151. Dem ist zu widersprechen. In seinen Texten für die *Propyläen* handelt er zwar davon, dass »man nicht allemal zweckmäßig verfahren« und »eine bessere Einrichtung der Lehranstalten« notwendig sei, konstatiert aber zugleich, es habe »das Bedürfnis der Lehre und Anstalten zugenommen auch das Gefühl von Nothwendigkeit derselben« sei »lebhafter als jemals gewesen.« (Meyer: Lehranstalten [P II.2, S. 20f.]). Auch seine *Vorschläge zu Einrichtungen von Kunstakademien rücksichtlich auf Berlin* von 1821 (vgl. unten Anm. 141) zeigen eine grundsätzlich positive Tendenz, wobei er den Akademien, ähnlich wie schon in den *Propyläen*, die Aufgabe zuschreibt, das Sinken der Künste und des Geschmacks abzuwehren. »Sie haben in der That gute Dienste geleistet, größern Verfall der Kunst oft gehindert, an manchen Orten sie eingeführt und sind zuletzt fast die einzigen Pflegeörter und Pflanzschulen derselben geblieben« (FA I, 21, S. 78f.). Mit Fernows Ausdruck »Treibhaus« ist das von Meyer eingesetzte Wort »Pflanzschule« nicht gleichzusetzen, das in der Zeit eine positive Bedeutung hatte und beispielsweise auch von Peter Cornelius 1820 in seinem Plan für die Kunstschule für Düsseldorf verwandt hat (Frank Büttner: Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte. Wiesbaden: Franz Steiner 1980, Bd. 1, S. 234), ganz im Sinne der von Adelung gegebenen Definition: »Die Pflanzschule [...] figürlich, ein Ort, wo junge Leute zu ihrer künftigen Bestimmung zubereitet und geschickt gemacht werden« (Johann Christoph Adelung: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart. Wien: Bauer 1811, Bd. 3, S. 735f.).

die lebendige Gestalt nimmt. Alle Fürsten Europas [...] haben in ihren Residenzen ein Haus, wo diese Kunst-Mumie aufbewahrt, erhalten und fortgepflanzt wird.¹³⁸

Joseph Anton Koch schrieb zur gleichen Zeit im Hinblick auf die Ausstellung der französischen Akademie in Rom, er sei schon immer überzeugt gewesen, »daß solche ästhetischen Hühnerställe nie gesunde Eier hervorbringen«.¹³⁹ Als der Nazarener Ludwig Vogel 1810 zusammen mit Friedrich Overbeck und Franz Pforr Wien und die Akademie verließ, um nach Rom zu gehen, schenkte ihm Friedrich Reinhold eine Zeichnung, die das fortbestehende Elend der Akademieausbildung karikiert (Abb. 19).¹⁴⁰ Die historische Situation war für eine Reform der Kunst in Deutschland damals alles andere als günstig, und jeder neue Versuch, auf die Entwicklung »genetisch« einzuwirken, wäre vergeblich gewesen.¹⁴¹

138 Gottlieb Schick an F. W. J. Schelling, Rom, 3.12.1808. In: Horst Fuhrmans (Hg.): F. W. J. v. Schelling. Briefe und Dokumente. Bonn: Bouvier 1975, Bd. 3, S. 562–564.

139 Joseph Anton Koch an Freiherrn Karl Friedrich von Uexküll, Rom, 12.11.1808. In: Arthur v. Schneider: Die Briefe Joseph Anton Kochs an den Freiherrn von Uexküll. In: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 59 (1938), S. 205.

140 Friedrich Philipp Reinhold: Karikatur auf den Akademie-Lehrbetrieb in Wien (1810), Bleistift und Feder, 15,3 x 17,0 cm, Olten, Stiftung für Kunst des 19. Jahrhunderts. Beschriftet unten: Zur wohlwollenden freundschaftlichen Erinnerung an Friedrich Reinhold / Akademie / »Schluck zu mein Sohn, dass du Professor werden kannst« / Wien im Mai 1810; vgl. Facetten der Romantik. Aquarelle und Zeichnungen aus der Stiftung für Kunst des 19. Jahrhunderts. Hg. von Hanspeter Lanz. Olten 1999, S. 103, Nr. 75.

141 Die »Weimarischen Kunstfreunde« sollten gut zwanzig Jahre später noch einmal auf die Frage der optimalen Einrichtung von Kunstakademien zurückkommen. 1821 erschienen im ersten Heft des dritten Bandes von *Ueber Kunst und Alterthum* die von Heinrich Meyer verfassten, mit Goethe abgesprochenen und deshalb mit »WKF« unterzeichneten *Vorschläge zu Einrichtung von Kunstakademien rücksichtlich besonders auf Berlin* (FA I, 21, S. 72–101). Dieser Aufsatz hat eine längere, bislang nur unzulänglich erforschte Vorgeschichte. Im Oktober 1818 hatte der preußische Kultusminister von Altenstein eine Kommission eingesetzt, die einen Plan für die »zweckmäßigste Beförderung der Kunst« ausarbeiten sollte (Briefwechsel zwischen Goethe und Staatsrath Schultz. Hg. von Heinrich Düntzer. Leipzig: Dyk'sche Buchhandlung 1853, S. 59). Deren Schriftführer Christoph Ludwig Friedrich Schultz hatte schon im Juni 1818 im Auftrag Altensteins Staatskanzler von Hardenberg darauf hingewiesen, dass Goethe die Absicht habe, nach Berlin zu kommen: »Von großem Gewinn dürfte es sein, wenn er sich bereit finden ließe, in eine Berathung über die hiesigen Kunst-Anstalten und Unternehmungen einzugehen, wovon um so mehr zu erwarten sein würde, wenn der Hofrath Meyer zu Weimar, der gelehrte Herausgeber der Winkelmann'schen Werke, in seiner Begleitung mit hieher käme« (Düntzer: Briefwechsel, S. 179). Die Reise kam bekanntlich nicht zustande. Obwohl bereits von Hirt und Schinkel Pläne für die Neuorganisation der Kunstakademie vorlagen (Friedrich Eggers, Denkschrift über eine Gesamt-Organisation der Kunst-Angelegenheiten. I. Die Kunst-Akademie zu Berlin nach ihrer

Verfassung und den Vorschlägen zur Umgestaltung der letzteren bis zum Jahre 1848. In: Deutsches Kunstblatt 1851, Nr. 31, S. 241–243), trat Schultz dafür ein, auch die Stimme Goethes zu hören. Im August 1820 kam er in Begleitung von Schinkel, Rauch und Friedrich Tieck nach Jena. An Meyer überbrachte er im Namen von Altensteins die Einladung, die er von Berlin aus noch einmal mit einem Brief bekräftigte. Unterstützt von Goethe (vgl. dessen Brief an Großherzog Carl August vom 22.9.1820, WA IV, 33, S. 250) reiste Meyer nach Berlin und blieb dort vom 3.10. bis 3.11.1820. Am 19. 11. schrieb Goethe an Schultz: »Unsere Abend-Unterhaltungen beziehen sich allein auf Berlin; gestern trug er das Schema seines Aufsatzes mündlich vor, zu meiner höchsten Zufriedenheit; wir sind einstimmig und Sie werden es gewiß billigen, daß er mit tüchtiger Aufrichtigkeit sich ausdrücke, und man wird alsdann schon höhern Orts andeuten: inwiefern man eine öffentliche Mittheilung modificirt wünsche« (Düntzer: Briefwechsel, S. 221; WA IV, 34, S. 20). Schon am 12.11. hatte Meyer an Schultz geschrieben: »Die Rede ist [bei Goethe] auch über das Ihnen bewußte schriftlich Einzugebende gewesen, und ich habe ihn zu aller Theilnahme und Beirath bereit gefunden« (Düntzer: Briefwechsel, S. 221). Am 31. 12. meldete Goethe die Fertigstellung des Aufsatzes. Im April 1821 erschien er im Druck und wurde mit vollem Recht mit dem Kürzel der Weimarischen Kunstfreunde unterzeichnet: er gibt auch die Ansichten Goethes wieder. Die Akademien werden von ihnen »keineswegs als den Künsten gebietende, sie nach Wunsch und Willen lenkende, sondern bloß als abwehrende Anstalten gegen das Sinken derselben, gegen die Ausartung des Geschmacks« betrachtet. Wenn sie ihrem »ursprünglichen Zweck möglichst entsprechen« sollen, bedarf es der »Einführung einer ernstern Lehrweise« (FA I, 21, S. 78). Demgemäß sind diese *Vorschläge* im Hinblick auf den an der Kunstakademie abzuhaltenden Unterricht sehr viel konkreter als der Aufsatz in den *Propyläen*. Ein bemerkenswerter Unterschied zu den früheren Vorstellungen wie auch zu den Lehrplänen anderer Akademien liegt in der Berücksichtigung der Landschaftsmalerei, für die eine besondere Professur: »Malerey von Thieren und Landschaften« (FA I, 21, S. 97) vorgeschlagen wird. Das entspricht Goethes wachsendem Interesse an dieser Kunstgattung, das die Hackert-Monographie von 1811 und der Aufsatz *Ruysdael als Dichter* (1813/1816) bezeugen wie auch sein Projekt einer Abhandlung über *Landschaftliche Malerei*, für das er 1818 ein erstes Schema diktierte und dessen letzter Entwurf von Meyer ergänzt und postum veröffentlicht wurde (FA I, 22, S. 529–534; dazu: Erich Trunz: Goethes Entwurf *Landschaftliche Malerei*. In: ders.: Weimarer Goethe-Studien, Weimar: Böhlau 1984, S. 156–202). Hinter diesem Interesse für Landschaftsmalerei stand für Goethe die Beobachtung, dass einer Landschaftsmalerei, die seinem Begriff von wahrer Kunst entsprechen konnte, nicht nur durch romantische Subjektivität Gefahr drohte, sondern mehr noch »weil eben in diesem Fach eine beunruhigende Empirie überhand zu nehmen anfängt« (FA I, 21, S. 98). Das zielte auf die sich bei den Zeitgenossen ausbreitende Begeisterung für Naturstudien und Ölskizzen, die über die Treue im Detail und dem Festhalten eines momentanen Eindrucks die für ein Kunstwerk notwendige Ganzheit verfehlten (vgl. dazu: Frank Büttner: Schinkel, Goethe und die »Gefährlichkeit der Landschaftsmalerei«. In: Geschichte und Ästhetik. Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag. Hg. von Margit Kern u. a. München, Berlin: Deutscher Kunstverlag 2004, S. 331–348).

Über das Helldunkel

REFLEXIONEN ZU DRUCKGRAPHIK UND REPRODUKTIONSMEDIEN IN DEN *Propyläen*

In einem teilweise ungedruckten Passus der Abhandlung *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst* kommt Goethes Kunstberater und *Propyläen*-Beiträger Johann Heinrich Meyer auch auf die Funktionen der Druckgraphik zu sprechen.¹ Meyer unterscheidet dort zwei Arten des Kupferstichs, von denen die eine dem Bereich der Buchillustration und dem damit verbundenen Bild-Text-Verhältnis, die andere der Reproduktionsgraphik zuzuordnen sei. Aspekte einer künstlerisch autonomen Graphik im Sinne des im 19. Jahrhundert formulierten *peintre-graveur*-Gedankens lässt er außer Acht, so dass der Druckgraphik eine fast ausschließlich reproduktive bzw. illustrative Aufgabe zuzukommen scheint. Dennoch bleibt es nicht bei einer Festlegung auf die Rolle einer ausschließlich dienenden und bildinformativen Funktion der drucktechnischen Medien. Ihrer Verwendung in Hinblick auf geeignete Bildgegenstände widerfährt vielmehr eine Restriktion, die wiederum aus der Gegebenheit der medialen Konstitutionsbedingungen einer in der Regel schwarz-weißen Bildwiedergabe abgeleitet wird:

So wie ein jeder Zweig der bildenden Kunst durch die geschickte oder ungeschickte Wahl der Gegenstände sich entweder Vortheile verschaffen oder hingegen die Schwierigkeiten vermehren kann, so ist dieses auch bey dem bloß nachahmenden Fach der Kupferstiche der Fall. Da Sie den Vortheil der Farben nicht haben und bloß durch Schatten und Licht weiß und schwarz wirken müssen, so folgt nothwendig daraus daß diejenigen Gemähldte in welchen die Farben sehr wesentlich zur Bedeutung beytragen nicht mit Erfolg in Kupfer gestochen werden können [27r] indem zuvieles verlohren geht und nur ein unvollkommener Begriff von der allgemeinen Wirkung des Originalbildes gegeben wird. Diejenigen Bilder wären für den Kupferstecher die bequemsten, welche mit grossen

1 Zu Goethes und Meyers Beziehungen zur Druckgraphik siehe grundlegend Johannes Grave: Der »ideale Kunstkörper«. Johann Wolfgang Goethe als Sammler von Druckgraphiken und Zeichnungen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006 (= Ästhetik um 1800, Bd. 4); ders.: Späte Einsicht. Goethe und Meyer im Dialog über die Geschichte der Druckgraphik. In: »Ein Unendliches in Bewegung«. Künste und Wissenschaften im medialen Wechselspiel bei Goethe. Hg. von Barbara Naumann und Margrit Wyder. Bielefeld: Aisthesis 2012, S. 127–142.

Massen von Licht und Schatten eine schöne Wirkung thun, wo wenig abwechselnde Farben nicht wesentlich in die Bedeutung und den Character des Werks eingreifen und durch weiß und schwarz leicht repräsentirt werden können. Es wäre noch manches über diesen Punkt zu sagen allein da solches dem Capitel von der Harmonie der Farben näher als den Gegenständen angehört, so behalten wir alles einer anderen Gelegenheit auf.²

Der Abschnitt lässt sich nur in Zusammenhang mit dem letzten Drittel der Abhandlung zur Gegenstandsfrage verstehen, die ursprünglich als Fortsetzung für die *Propyläen* geplant war und erst zehn Jahre später in einigen ausgewählten Teilen im Neujahrsprogramm der *Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung* von 1808 gedruckt wurde.³ Die von Meyer im *Propyläen*-Aufsatz verfolgte Hierarchisierung der Sujets nach vorteilhaften, gleichgültigen und widerstrebenden Gegenständen in der bildenden Kunst⁴ wurde dort einer erneuten, diesmal gattungsspezifischen Differenzierung unterzogen, welche die einzelnen Gegenstände zumindest ansatzweise der Malerei, der Rundplastik und dem Basrelief zuordnete. Wie in den *Propyläen* wurde im Neujahrsprogramm von 1808 der obig zitierte Passus nicht berücksichtigt, was in Zusammenhang mit seinem widersprüchlichen Aussagegehalt zu stehen scheint: Denn angesichts der intensiven Bemühungen, Klarheit über die Verwendung von Bildgegenständen zu schaffen, steht hier die Festlegung der Druckgraphik als Reproduktionsmedium in evidentem Gegensatz zu den sonst vorherrschenden inventiven Überlegungen. Meyer bezieht sich in der medialen Charakterisierung nicht auf den Bildinhalt, sondern auf die formale Beschaffenheit der Bildvorlage.

Entgegen einer Konvention geht es Meyer nicht primär darum, dass der Stecher sich der stilistischen Beschaffenheit der Bildvorlage anpasst und diese mit

2 Johann Heinrich Meyer: Über die Gegenstände der bildenden Kunst (vollständiges Manuskript des Aufsatzes). GSA 64/14, fol. 26v bis 27r.

3 W.K.F.: Neue Unterhaltungen über verschiedene Gegenstände der Kunst als Folge der Nachrichten von den Weimarischen Kunstausstellungen. In: JALZ 5 (1808), S. I–VIII. Es handelt sich hierbei um den Passus »Über Neigung und Abneigung tauglicher Gegenstände zu den verschiedenen Arten von Kunstarbeiten« im Abschnitt III (MA 9, S. 584–590; FA I 19, S. 362–368). Der unmittelbare Entstehungszusammenhang dieses Textes mit dem Gegenstandsaufsatz wurde in den Kommentaren der Münchner und Frankfurter Ausgabe übersehen. – Die ersten zwei Sätze des oben zitierten Passus gingen bis zum Ende von fol. 26v in die Abhandlung ein. Vgl. MA 9, S. 389 und FA I 19, 367.

4 [Johann Heinrich Meyer:] Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst. In: P I.1, S. 20–54 und P I.2, S. 45–81. Zu dem Aufsatz vgl. mit weiterführender Literatur Johannes Rößler: [Art.] Über die Gegenstände der bildenden Kunst. In: Goethe-Handbuch. Supplemente, Bd. 3: Kunst. Hg. von Andreas Beyer und Ernst Osterkamp. Stuttgart, Weimar: Metzler 2011, S. 343–351.

allen ihm zur Verfügung stehenden technischen Mitteln übersetzt.⁵ Auch fasst Meyer die übliche Differenzierung nach Techniken – so etwa zwischen der »weichen« Radierung und dem »harten« Kupferstich – nicht als Lösungsansatz für die angesprochene Vorlagenfrage ins Auge.⁶ In Umkehrung der traditionellen Hierarchie von Original und Reproduktion wird der Stecher vielmehr darauf gewiesen, eine reflektierte Vorentscheidung hinsichtlich der formalen Eignung der Vorlage zu treffen, von der der Erfolg des Medientransfers weitgehend abhängig gemacht wird. Unter bewusstem Ausschluss einer Transposition der Farbwerte macht Meyer die Interdependenz von Original und Reproduktion von der Qualität des Helldunkel abhängig. Er entzieht damit der Druckgraphik in auffällender Weise eine Aufgabe, die in der von Frankreich ausgehenden Kupferstichdiskussion des 18. Jahrhunderts eine zentrale Stellung einnahm: Zu denken ist an die Übersetzung des Farbspektrums in eine tonal abgestufte Struktur der Grautöne, was durch die unterschiedliche Verdichtung und Intensität von Strichlagen und Schraffuren erzeugt werden sollte.⁷ Aus der Sicht Meyers spielt hingegen die Farbe eine nur noch untergeordnete Rolle; unter Umständen wird sie sogar als Störfaktor wahrgenommen, der vom Stecher möglichst auszuschalten sei.

Die hier erfolgte Trennung von Farbe und Helldunkel ist insofern radikal, als beide Elemente in der vorangegangenen klassizistischen Diskussion stets als eng aufeinander bezogene malerische Ausdrucksmittel betrachtet wurden. Mengs hatte das Helldunkel als die zentrale Kategorie seines farbharmonischen Konzepts angesehen,⁸ auch Fernow postuliert noch in seinen römischen Vorlesungen über das Kolorit von 1796, dass sich das idealische Kolorit aus der Kombination von Lokalfarbigkeit und Helldunkeleinbettung ergebe.⁹ In Gegensatz dazu be-

5 Vgl. Christian Rümelin: Stichtheorie und Graphikverständnis im 18. Jahrhundert. In: *artibus et historiae* 44 (2001), S. 187–200, hier S. 188.

6 Hierzu: Stephen Bann: Der Reproduktionsstich als Übersetzung. In: Wolfgang Kemp, Gert Matenklott, Monika Wagner und Martin Warnke: *Vorträge aus dem Warburg-Haus*. Bd. 6. Berlin: Akademie 2002, S. 43–76, hier S. 59 u. 62.

7 Theorie der französischen Druckgraphik im 18. Jahrhundert. Eine Quellenanthologie. Hg. von Norberto Gramaccini. Bern, Berlin, Frankfurt/M. u.a.: Lang 1997 (= *Neue Berner Schriften zur Kunst*, Bd. 2), S. 99 und öfter. Allgemein zum Thema Reproduktionsgraphik und ihre Nobilitierung durch den Vergleich mit einer literarischen Übersetzung bis ins 19. Jahrhundert siehe Bann: *Der Reproduktionsstich als Übersetzung* (Anm. 6).

8 Anton Raphael Mengs: *Praktischer Unterricht in der Malerei*. Einleitung. Über das Lehren und Lernen der Malerkunst. In: A.R.M.: *Sämmtliche hinterlassene Schriften*. Hg. und übs. von G. Schilling, 2 Bde. Bonn: König 1843/1844. Bd. 2, S. 23–29.

9 Carl Ludwig Fernow: Über den Begriff des Kolorits. In: *Neue Miscellaneen artistischen Inhalts für Künstler und Kunstliebhaber* 2 (1799), Heft 10, S. 115–153, hier S. 127.

endet Meyer den eingangs zitierten Abschnitt mit dem knappen Hinweis, dass die notwendige Trennung der Farbe vom Helldunkel ein Problem für sich darstelle, was »dem Capitel von der Harmonie der Farben näher als den Gegenständen angehört« und das zu einer späteren Gelegenheit zu diskutieren sei.¹⁰ Zur Wiederaufnahme dieser Diskussion ist es tatsächlich im Didaktischen Teil der 1810 erschienenen *Farbenlehre* gekommen, in der Goethe erneut auf einer getrennten Betrachtung von Farbe und Helldunkel insistiert: »Die Trennung des Helldunkels von aller Farbenerscheinung ist möglich und nötig. Der Künstler wird das Rätsel der Darstellung eher lösen, wenn er sich zuerst das Helldunkel unabhängig von den Farben denkt, und dasselbe in seinem ganzen Umfange kennen lernt.«¹¹ In der Auseinandersetzung mit Mengs heißt es im Historischen Teil der *Farbenlehre* klipp und klar, dass dessen Vorstellung vom Helldunkel einer autonomen Farbverwendung entgegenstehe.¹² Zumindest in weiten Teilen werden somit farbharmonische Konzepte unabhängig vom oder in Konkurrenz zum Helldunkel betrachtet. Für die Druckgraphik heißt dies, dass der Stecher darauf angewiesen ist, das Helldunkel vollständig von der Farbharmonie zu abstrahieren.

Mit seiner Warnung vor allzu bunten Vorlagen wendet sich Meyer dezidiert von der französisch dominierten Diskussion des 18. Jahrhunderts ab und verlagert den Fokus auf die medialen Konstitutionsbedingungen der Reproduktionsgraphik. Entscheidend für diese Auffassung ist eine Stärkung der bildkohärenten Werte wie die breitflächige Verteilung der Licht- und Schattenmassen, die eng an gesamtkompositorische Prinzipien anschließen. Aufbauen konnte Meyer auf Überlegungen, die bei Zurückdrängung der Koloritfrage vordringlich in der englischen Literatur zur Druckgraphik nachzulesen waren. Bereits Johann Caspar Füßlis *Raisonirendes Verzeichniß der vornehmsten Kupferstecher und ihrer Werke* von 1771 hatte die beiden theoretischen Kapitel aus William Gilpins anonym erschienenem *Essay upon Prints* (1768) wortwörtlich übernommen.¹³ Gilpin

10 Dieser Hinweis kann die Vermutung stützen, dass der Gegenstandsaufsatz Teil eines offenbar geplanten größeren ästhetischen Traktats war, der auch die Überlegungen zur Farbenlehre einbeziehen sollte.

11 Johann Wolfgang von Goethe: Zur Farbenlehre (MA 10, S. 248 [Didaktischer Teil, § 851]).

12 Ebd., S. 878 (Historischer Teil).

13 Füßlis Buch übernimmt weitgehend die Übersetzung von Johann Jakob Volkmann: [William Gilpin:] Abhandlung von Kupferstichen worinn die allgemeinen Grundsätze von den Regeln der Malerey, in so weit sie die Kupferstiche betreffen, abgehandelt, die verschiednen Arten von Kupferstichen angezeigt, und die Charaktere der berühmtesten Meister gegeben werden. Nebst Anmerkungen über verschiedne einzelne Kupferstiche und Regeln, solche zu sammeln [sic]. Aus dem Englischen übersetzt. Frankfurt, Leipzig: Dodsley und Compagnie 1768. Auf die Übernahme

seinerseits setzte die Qualitäten von Malerei und Kupferstich prinzipiell gleich, nur mit der entscheidenden Einschränkung, dass der Kupferstich ohne Farben auskomme.¹⁴ Die Grundlage für die Nivellierung beider Bildmedien bildete die nahezu völlige Gleichsetzung der Disposition mit dem Helldunkel, wobei Gilpin die Verteilung des Lichts in großen Massen zum malerischen Prinzip schlechthin erklärte.¹⁵ Meyer, der während seiner Ausbildung bei Füßli zwischen 1778 und 1781 mit diesen Gedanken erstmals in Berührung gekommen sein dürfte, gibt diese Vorstellung vom druckgraphischen Primat des Helldunkel in seinem Manuskript von 1798 in radikalisierte Form wieder: Der Unterschied zu der Auffassung von Gilpin und seinen Bearbeitern¹⁶ besteht darin, dass Meyer die Reproduzierbarkeit von Farbwerten nicht mehr als irrelevant oder als zu vernachlässigendes Problem ansieht, sondern zum Störfaktor innerhalb der Schwarz-Weiß-Reproduktion erhebt. Damit ist der Gedanke von der Transformation der Farbverhältnisse in die Reproduktionsgraphik aus der klassizistischen Reflexion nahezu völlig verdrängt worden.¹⁷

Meyers Auffassung resultiert vermutlich auch aus einer Skepsis, die in einem engen Zusammenhang mit seiner fortgeschrittenen Professionalisierung der Kunstbetrachtung steht: Während seines zweiten, dem *Propyläen*-Projekt unmittelbar vorausgegangenem Italienaufenthalts zwischen 1795 und 1797 hatte Meyer

und leichte Bearbeitung der Kapitel 1 und 2 von Volkmanns Übersetzung weist Füßli im Vorwort seiner Schrift hin. Johann Caspar Füsslin [sic]: *Raisonirendes Verzeichniß der vornehmsten Kupferstecher und ihrer Werke. Zum Gebrauche der Sammler und Liebhaber*. Zürich: Orell, Geßner, Füsslin und Comp. 1771, S. 10.

14 »Ein Gemählde unterscheidet sich vom Kupferstich bloß durch Farben, und die Art, wie es ausgeführt ist.« Ebd., S. 13.

15 Zur Einordnung des Traktats siehe Johannes Dobai: *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*. 3 Bände und ein Registerband. Bd. 2, S. 950f.

16 Die Füßli-Bearbeitung von Gilpins Essay fand 1796 in erneuter Modifikation Eingang bei Michael Huber, Carl Christian Heinrich Rost: *Handbuch für Kunstliebhaber und Sammler über die vornehmsten Kupferstecher und ihre Werke*. 9 Bde. Zürich: Orell, Geßner, Füsslin und Compagnie 1796–1808, hier Bd. 1, S. 1–41. Auf S. 17f. Gilpins Passus zum Helldunkel in geringer Abwandlung.

17 Das soll nicht heißen, dass das Theorem von der relativen Übersetzbarkeit von Farben durch Grauwerte oder die Prüfung auf Originaltreue in späteren Beiträgen Meyers keine Rolle spielt. In *Kunst und Alterthum* merkt Meyer an, dass die Kupferstecher darüber aufgeklärt werden müssen, »was ihrer Kunst zusagt und was dieselbe hingegen nicht vermag.« Dazu gehöre auch, »den relativen Werth der Farben in Gemälden durch mehr und weniger dunkle Massen, lebhaftere Lichter und tiefere Schatten anzudeuten«. W.K.F.: *Vorschläge zu Einrichtung von Kunstakademien rücksichtlich besonders auf Berlin*. 1821 (FA I, 21, S. 72–101, hier S. 87).

seine Kunststudien besonders den formalen Ausdrucksmöglichkeiten der Farbe und des Helldunkel in der Malerei gewidmet. Nach der umfassenden und detailgenau in Notizen verschriftlichten Autopsie der Originale ist Meyer weniger denn je auf den Anschauungsersatz des reproduzierenden Kupferstichs angewiesen. Dessen Stellvertreterfunktion relativiert sich aufgrund des intensiven visuellen Trainings dadurch, dass der Kenner nun mit voller kunstrichterlicher Autorität über die Reproduktionswürdigkeit und -fähigkeit einzelner Werke urteilt. Für Meyer entfaltet sich somit eine bipolare Wertungsdisposition, für die nicht mehr allein der Gedanke an eine adäquate Übersetzung im Zentrum steht, sondern Vorlage und Umsetzung als zwei Bereiche behandelt, die im Idealfall durch das Helldunkel zur Deckung gebracht werden müssen. Dies hat langanhaltende Konsequenzen: Das Theorem von der koordinierten Helldunkelverteilung bildet fortan eine wirksame Argumentationsfigur, die später sowohl in Anweisungen an Schüler der Zeichenschule wiederkehrt¹⁸ wie auch noch in Rezensionen zu Kupferstichen nach Werken des Trecento mit Seitenhieben gegen die Nazarener eingesetzt wird¹⁹ – als reproduzierbar gilt nur, wie Meyer auch an anderer Stelle in den *Propyläen* wiederholt, was nach seinen immanenten Gestaltungsprinzipien auch dafür geeignet ist:

Alle Gemälde deren Hauptvorzüge im Colorit, im lieblichen Farbenton, der sich über das Ganze verbreitet, im schönen Pinsel und in großer Ausführlichkeit und Sauberkeit bestehen, ja selbst diejenigen welche bloß durch das Geistreiche der Ausführung gefallen, können niemals mit vollkommen gutem Erfolg in Kupfer gestochen werden. Der Kupferstecher könnte seine Schuldigkeit daran gethan haben und das Blatt würde, bloß um dieses Mißgriffs willen, doch keinen Beyfall finden. Hingegen wird große Wirkung durch Licht und Schatten, erlesener Geschmack in Formen und Falten, vorzügliche Anordnung, es werden schöne Gedanken überhaupt und rührende Motive im einzelnen, sich gut in den Kupferstich übertragen lassen und gewiß eine günstige Aufnahme finden.²⁰

18 So Meyer in einer Briefanlage für seinen Schüler Johann Karl Lieber mit Anweisungen zum monochromen Kopieren von Landschaften. Meyer an Lieber, 20.9.1815 (GSA 64/81, 6).

19 Vgl. die von Goethe und/oder Meyer stammende Rezension zu dem Kupferstich Ferdinand Ruscheweyhs nach einer Zeichnung von Johann Anton Ramboux nach Giottos *Cena* (1821) (FA I 22, S. 61–69, hier S. 62). – Zu Meyers Rezensionen zur Reproduktionsgraphik in *Ueber Kunst und Alterthum* siehe Johannes Rößler: Gebändigte Gegenwart. Johann Heinrich Meyer als Beiträger für *Ueber Kunst und Alterthum*. In: Johann Heinrich Meyer – Kunst und Wissen im klassischen Weimar. Hg. von Alexander Rosenbaum, Johannes Rößler und Harald Tausch. Göttingen: Wallstein 2013 (= Ästhetik um 1800, Bd. 9), S. 275–299.

20 P II.1, S. 155.

Angesichts der so virulenten Frage nach der geeigneten Wahl des Gegenstandes vermischen sich somit in Meyers Bewertungen von druckgraphischen Erzeugnissen formale und inhaltliche Kriterien. Zugleich verlegt er die Aufmerksamkeit von einem punktgenauen bildtopographischen Einsatz der differenzierten Grauwerte hin zu dem Gedanken von einer vom Helldunkel koordinierten Gesamtstruktur, die eine reflektierte Auswahl der Vorlage nach den entsprechenden formalen Kriterien notwendig macht. Disposition und Helldunkel treten bei Meyer im Rahmen eines primär gehaltsästhetisch motivierten Urteils in eine enge Beziehung, welche wiederum als die genuine Qualität der Druckgraphik erkannt wird. Auch wenn der Übersetzungsgedanke und die Vorstellung von Farbreferenzialität in den Folgejahren nicht vollständig aufgegeben werden,²¹ wird das Verhältnis zwischen hellen und dunklen Partien zur primären medialen Konstitutionsbedingung erhoben, indem unabhängig von der Farbgestaltung des Originals der gleichwertige Einsatz von Hell und Dunkel gefordert wird. Entscheidend ist somit die koordinierte Verteilung der sogenannten Massen.

Mit diesen auffallenden Verschiebungen innerhalb der ästhetischen Referenzsysteme korrespondieren in den *Propyläen* zwei Gesichtspunkte, welche die Druckgraphik im engeren Sinne betreffen: Zum einen glänzt die Reproduktionsgraphik, sieht man von einigen Ausnahmen wie den wenigen Beilagen und einem Hinweis zu Reproduktionsstichen im Raffael-Aufsatz ab,²² nahezu durch Abwesenheit. Zum anderen wendet sich Meyer unter Mitwirkung Goethes mit drei Beiträgen den aktuellen Entwicklungen zu: Nämlich den höflich rezensierten Landschaften von Wilhelm Friedrich Gmelin, den Drucken der Chalkographischen Gesellschaft zu Dessau sowie den englischen Holzstichen von Thomas Bewick und John Anderson.²³ Um die beiden letzteren Aufsätze soll es im Folgenden gehen.²⁴

21 Vgl. Grave: Der »ideale Kunstkörper« (Anm. 1), S. 242f.

22 P I.2, S. 162f.

23 Ueber den Hochschnitt. In: P I.2, S. 164–174; Chalkographische Gesellschaft zu Dessau. In: P II.1, S. 124–161; Zwey Italiänische Landschaften von Gmelin. In: P III.1, S. 150–152. Zu den Textanteilen Goethes siehe FA I 18, S. 609–611 (Ueber den Hochschnitt) und FA I 18, S. 635–637 (Chalkographische Gesellschaft zu Dessau).

24 Meyers für die *Propyläen* geplanter Aufsatz zum Passionszyklus von Martin Schongauer und Goethes Anmerkungen hierzu (vgl. MA 6.2, S. 75) bedürften einer gesonderten Untersuchung, die der Verfasser im Rahmen eines größeren Forschungsvorhabens plant.

REPRODUKTION UND QUALITÄT

Die umfangreiche Rezension zu den Blättern der 1796 gegründeten Chalkographischen Gesellschaft zu Dessau würdigt zunächst die Bemühungen der unter der künstlerischen Leitung von Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff stehenden und von Fürst Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau geförderten Aktiengesellschaft.²⁵ Die von Goethe und Meyer gemeinsam verfasste Einleitung geht hierbei auf die intendierte Verbesserung des Geschmacks und die Förderung der inländischen (also deutschen) Druckgraphik ein; lobend wird erwähnt, dass die damit verbundenen Bestrebungen hinsichtlich des künstlerischen Werts wie auch die Auswahl der reproduzierten Werke für das Publikum in jedem Falle förderlich sind, weshalb missgünstige Tendenzen mit Nachsicht beurteilt werden sollten:

Bey Anfängen einer solchen Art ist manches zufällig, genug wenn die Fortschritte immer zweckmäßig bleiben. Liebhaberey führt zu solchen Unternehmungen, Kenntniß gründet und befestigt sie.

Indem man nun also, bey Bestimmung der Arbeiten, die Wahl auf ernsthafte und bedeutende Gegenstände richtet, so ist doch keineswegs zu tadeln daß man sich auch theilweise nach dem Geschmack des Publikums bequemt, die Käufer anlockt, um sie, nach und nach, zu einer höhern Liebhaberey auszubilden.²⁶

Dem reservierten Lob im allgemeinen und dem Hinweis auf die erzieherische Aufgabe der Anstalt folgt eine Reihe von Rezensionen zu etwa dreißig meist in Schabkunst oder Aquatinta ausgeführten Einzelblättern nach mehr oder weniger prominenten Werken von Meistern der ›klassischen‹ Traditionslinie wie Correggio, der Carracci, Domenicchino, Poussin, Claude, Battoni oder Hackert. Auch hier ist eine zweigleisige Argumentation erkennbar, in welcher die Beurteilung der Blätter nach dem dargestellten Gegenstand wie nach der technischen Umsetzung des ausführenden Stechers erfolgt. Hinsichtlich der Gegenstandswahl

25 Zur Geschichte der Chalkographischen Gesellschaft siehe: Susanne Netzer: Die Chalkographische Gesellschaft zu Dessau. Profil eines Kunstverlages um 1800. Ausst.-Kat. Kunstsammlungen der Veste Coburg. Coburg: Kunstsammlungen der Veste Coburg 1987; Norbert Michels (Hg.): »...Waren nicht die ersten Bedürfnisses, sondern des Geschmacks und des Luxus.« Zum 200. Gründungstag der Chalcographischen Gesellschaft Dessau. Weimar: Böhlau 1996 (= Kataloge der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau, Bd. 3).

26 P II.1, S. 125.

spielt Meyer auf der für ihn typischen Klaviatur: An dem Schabkunstblatt nach Poussins berühmten Hauptwerk *Tod des Germanicus* (Abb. 20) kritisiert er in auffallendem Widerspruch zur allgemeinen Wertschätzung des Bildes gegen Ende des 18. Jahrhunderts²⁷ die *virtus*-Thematik, die er bereits im Gegenstandsaufsatz als widerstrebend verworfen hatte.²⁸ Das von Poussin gewählte Sujet ist demnach von mehr politischem und weniger von allgemein-menschlichem Interesse, da es für den Betrachter »ohne Erklärung unbedeutend bleiben muß«.²⁹ Aus italienischen Aufzeichnungen von 1795/96 fließt die formale Kritik an dem Werk ein, zu dem Meyer die Stichpunkte »nicht elegant geordnet, noch weniger gut gezeichnet und Braun und Finster das Colorit« notiert hatte.³⁰ Schon in Rom kritisiert er den in der Bildmitte positionierten und mit pathetischer Gebärde den Treueeid ablegenden Soldaten, dessen »Drap: oder Mantel wirckl mit sehr wenig Geschmack umgegangen« sei.³¹ In der Rezension baut Meyer auf der am römischen Original gemachten Beobachtung auf und erweitert seine Kritik an den Kompositionsprinzipien, indem er anmerkt, dass das »unstatthafte[] Zusammenstoßen der Linien« die Aufmerksamkeit von der wichtigsten Figur des Bildes ablenkt;³² – unverkennbar ist, dass Meyer auf dem Blatt das Lineal angelegt hat, um die bereits in Rom intuitiv erfasste kompositorische Schwäche zu verifizieren. Die genaue Kenntnis der Vorlage mit ihrer als problematisch erachteten Helldunkelkonzeption ermöglicht es aber zugleich, dem auf Poussin bezogenen Verriss eine eher nachsichtige Beurteilung der Ausführung in Schabkunst folgen zu lassen: Der Stecher Johann Joseph Freidhoff habe sich »bey dieser großen Platte« sehr wacker erwiesen: »Die Formen sind getroffen, Falten, Waffen etc. sauber und fleißig ausgeführt. Die Köpfe sind nicht leer, sondern haben alle etwas geistreiches.«³³ Mit derselben pedantisch-akademistischen Diktion, mit der er Poussins Werk zunächst kritisiert hatte, gelingt es dem stets um pädagogische Leitung der Gegenwartskünstler bemühten Lehrer der Weimarer Zeichenschule, die Rezension ins Positive zu wenden.

27 Nicolas Poussin: Der Tod des Germanikus, 1626–1628, Öl auf Lw., 148 x 198 cm, damals Palazzo Barberini, heute The Minneapolis Institute of Arts. – Zur Rezeption des Werks siehe bündig Richard Verdi: Nicolas Poussin 1594–1665. Ausst.-Kat. Grand Palais, Paris und Royal Academy of Arts, London 1994–1995. London: Zwemmer 1995, S. 162–164.

28 Zu Poussin als Künstler mit widerstrebenden Sujets siehe P I.2, S. 75f.

29 P II.1, S. 131.

30 GSA 64/94, fol. 24r.

31 Ebd.

32 P II.1, S. 132.

33 Ebd.

In jener Manier – Kritik an der Bildauswahl, vorsichtiges Lob für die Stecher und Prüfung auf die Originaltreue – fährt Meyer mit fast allen rezensierten Blättern fort. Die Polarität zwischen verfehlter Gegenstandswahl und Betonung des technischen Fortschritts bleibt konstitutiv, doch ist dies nicht das letzte Wort der umfänglichen Besprechung. Im abschließenden Teil nämlich widmet sich Meyer den möglichen Alternativen zu den bisher verwendeten Bildvorlagen: Für die Landschaft nennt er die fast unvermeidlichen Claude Lorrain und Gaspar Dughet.³⁴ Dasselbe gelte auch für die niederländischen Landschaftsmaler mit Italien-Erfahrung wie Jan Both oder Herman Swanevelt, die ebenso die breitflächige Helldunkel-Koordination beherrschen, während andere Künstler wie Ruissdael sich durch den technisch virtuoson Auftrag der Farbe auszeichnen, der nur bedingt zur druckgraphischen Umsetzung geeignet sei.³⁵ Die eigentliche Überraschung ist jedoch eine Empfehlung, die außerhalb des Fachs der Landschaftsmalerei liegt: Nämlich die Werke von Parmigianino, die aus Meyers Sicht zwar in den Proportionen maniriert und in der Gegenstandswahl manchmal sonderbar wirken, aber im Bereich der Helldunkelkoordination für mustergültig erklärt werden: »Er ist in Gedanken schön und gefällig, seine Grazie versteckt sich nicht, sondern wünscht bemerkt zu werden, sein Styl ist gut, Licht und Schatten sind in große Massen getheilt.«³⁶

An allen genannten Beispielen lässt sich somit das Bemühen um eine verbesserte Auswahl reproduktionswürdiger Werke hinsichtlich der Helldunkelkonzeption erkennen. Die Klärung und Teilung in eindeutige Licht- und Schattenbereiche ist das zentrale Anliegen. In dieser Hinsicht ist zu fragen, ob die meist in Mezzotinto- oder Aquatinta-Technik angefertigten Blätter der Chalkographischen Gesellschaft überhaupt für den von Meyer gewünschten Effekt geeignet waren: Die Schabkunst gewährleistet zwar einen starken Effekt hinsichtlich des Helldunkel, doch verhindert sie wegen ihrer samtigen Wirkung die klare Umrisskonturierung,³⁷ die in der von Goethe und Meyer vertretenen Auffassung gerade in Hinblick einer engen Allianz zwischen Disposition und Helldunkel eine zentrale Rolle spielte. Die Aquatintaradierung eignete sich zur Wiedergabe von breitflächigem Pinselauftrag und nähert sich daher den von den Weimarnern geschätzten Landschaftslavierungen in Sepia oder Bister, doch war in Dessau aufgrund fehlender technischer Erfahrung die differenzierte Umsetzung

34 Ebd., S. 155–157.

35 Ebd.

36 Ebd., S. 157.

37 Netzer: Die Chalkographische Gesellschaft zu Dessau (Anm. 25), S. 14.

der Lichtführung noch nicht weit entwickelt.³⁸ Mit Parmigianino als demjenigen Meister, dessen Helldunkel für die Druckgraphik am besten geeignet sei,³⁹ setzt Meyer vielmehr einen graphikgeschichtlichen Fluchtpunkt zum Helldunkel- oder Chiaroscuro-Holzschnitt (bzw. Clair-obscur),⁴⁰ was um so auffällender ist, da jener Künstler erneut im Aufsatz über den Hochschnitt positiv erwähnt wird.⁴¹

Johannes Grave hat in seiner grundlegenden Studie zu Goethes Graphiksammlung darauf hingewiesen, dass Goethe italienische Chiaroscuro-Holzschnitte vor allem um 1820 in großen Mengen erwarb.⁴² Doch bildet schon in den *Propyläen* die bis ins 18. Jahrhundert hinein gepflegte Technik mit ihren italienischen Hauptmeistern Ugo da Carpi, Domenico Beccafumi und Andrea Andreani einen maßgeblichen Faktor für die Beurteilung von zeitgenössischer Graphik:⁴³ »[A]llein das Schätzbarste und, in gewissem Sinne, auch Kunstgerchteste der ganzen Gattung [des Holzschnitts] sind wohl die, mit drey Stöcken gedruckten, Blätter, von italiänischen Künstlern, welche getuschte und weiß aufgehöhte Zeichnungen nachahmen.«⁴⁴ Die sich in den *Propyläen* ankündigende Wertschätzung der Helldunkelzeichnung und des Chiaroscuro-Holzschnitts scheint in letzter Konsequenz das Ergebnis der eingangs zitierten druckgraphischen Aufgabenstellung hinsichtlich der betonten Umsetzung des Helldunkels. Die besonders für Ugo da Carpi und dessen Nachahmer Antonio Maria Zanetti charakteristische Einteilung der figürlichen und gegenständlichen Binnenstrukturen in eine dunkle und in eine helle Seite, die gleichzeitig den Kontur nicht verwischt (Abb. 21), scheint hierbei der angestrebten klassischen Helldunkelkon-

38 Ebd., S. 15.

39 Zur Reproduktionsgraphik nach Zeichnungen Parmigianinos siehe Achim Gnnann: Parmigianino. Die Zeichnungen. 2 Bde. Petersberg: Michael Imhof 2007, Bd. 1: Text, S. 176–203.

40 Zum Helldunkelholzschnitt siehe David Landau und Peter Parshall: The Renaissance Print 1470–1550. New Haven, London: Yale University Press 1994, S. 183–202 und 274–283. Unter Einbeziehung der Verbreitung von Chiaroscuro-Holzschnitten in Weimar siehe: Dieter Graf und Hermann Mildenberger: Chiaroscuro. Italienische Farbholzschnitte der Renaissance und des Barock. Ausst.-Kat. Casa die Goethe, Rom, Kunstsammlungen zu Weimar und Haus der Kunst München. Berlin: G+H 2001 (= Im Blickfeld der Goethezeit, Bd. 4).

41 P I.2, S. 165.

42 Grave: Der »ideale Kunstkörper« (Anm. 1), S. 260. Grave spricht von einer »überdurchschnittliche[n] Häufung von Chiaroscuro-Holzschnitten« in Goethes Sammlung trotz der »unverkennbaren Prägung von Goethes Wahrnehmung durch den klassizistischen Linienstich«.

43 Meyer erwähnt vor allem die Clair-obscur-Zeichnung und den ab ca. 1516 Clair-obscur-Holzschnitt in Italien, auch wenn ihm die ältere deutsche Tradition nicht ganz unbekannt zu sein scheint.

44 P I.2, S. 165.

zeption am nächsten zu kommen. Ebenso harmonisiert Meyers Vorstellung von einem gleichwertigen Einsatz der hellen und dunklen Partien mit dem im Helldunkelschnitt erzeugten Effekt durch zwei oder drei Druckplatten. Eine nähere Vertrautheit Meyers mit der Chiaroscuro-Tradition lässt sich auch an dem 1820 für den preußischen Kultusminister Altenstein verfertigten Gutachten zur Berliner Kunstakademie erkennen: Dort empfiehlt Meyer im Namen der Weimari-schen Kunstfreunde für die Künstlerausbildung nicht das Anfertigen von Grisail-len auf weißem Grund, sondern spricht sich für die Nutzung von farbigem Papier aus, dessen tragender Mittelton die Grundlage für den gleichwertigen Einsatz von Licht und Schatten in Form von Deckweiß und dunkler Tusche bildet⁴⁵ – eine Zeichentechnik, die in unmittelbarer Beziehung mit dem Helldunkelschnitt steht und die Meyer Anfang 1797 bei seinem Besuch der Graphiksammlung in den Uffizien studieren konnte. So erwähnt er im Hochschnitt-Aufsatz einen Farbholzschnitt nach einer Clair-obscur-Zeichnung von Parmigianino, der im Vergleich zur Zeichnung eine täuschend echte Faksimile-Qualität erlangt habe.⁴⁶

HOCHSCHNITT UND HOLZSTICH

Lag aus der Sicht Meyers die Problematik der Chalkographischen Gesellschaft bereits in den bevorzugten Techniken wie Schabkunst und Aquatinta begründet, so stellt sich die Auseinandersetzung mit dem um 1780 in England aufkom-menden Holzstich alias Xylographie als diffizilere Angelegenheit dar. Die in den englischen Manufakturen geheimgehaltene Technik, die statt des im Holzschnitt üblichen Langmessers die Platte mit dem Stichel bearbeitete, galt zunächst auf dem europäischen Festland nicht als neuartiges Verfahren, sondern nur als be-sonders originelle und auflagenstarke Umsetzung des traditionellen Holzschnitts,

45 W.K.F.: Vorschläge zu Einrichtung von Kunstakademien rücksichtlich besonders auf Berlin. 1821 (FA I 21, S. 83).

46 »Wir haben einst Gelegenheit gehabt, ein solches Blatt mit der wirklichen Originalzeichnung zu vergleichen, und wir fanden im Wesentlichen die Vorzüge des Originals nicht überwiegend. Auch war die übrige Aehnlichkeit so täuschend, daß dieser Holzschnitt, in der berühmten Sammlung, wo die Vergleichung angestellt worden, lange für eine Zeichnung gegolten hat.« (P I.2, S. 165f.) Gemeint sein könnte eine Clair-obscur-Zeichnung Parmigianinos mit Kirke und den Gefährten des Odysseus im Gabinetto dei Disegni e delle Stampe der Uffizien (Inv. Nr. 1972 F), die als Vorlage für einen Farbholzschnitt von Ugo da Carpi in vier Platten diente. Gegenüberstellung bei: Ugo da Carpi, *l'opera incisa. Xilografie e chiaroscuri da Tiziano, Raffaello e Parmigianino*. Hg. von Manuela Rossi. Carpi 2009, S. 160f.; Gnann: Parmigianino (Anm. 39), S. 136, und Kat.-Nr. 412.

der im 18. Jahrhundert allenfalls für minderwertige Buchausstattungen genutzt wurde.⁴⁷ Der Anlass für den im zweiten Stück des ersten *Propyläen*-Bandes erschienenen Artikel *Über den Hochschnitt* ist ein konkreter:⁴⁸ In einem gemeinsam verfassten Artikel hatten Karl August Böttiger und Friedrich Justin Bertuch in der Septemhernummer des *Journals des Luxus und der Moden* von 1798 die Holzstiche Thomas Bewicks als »Vervollkommnung der Holzschneidekunst in England« dargestellt und damit dem deutschen Publikum erstmalig bekannt gemacht (Abb. 22 und 23).⁴⁹ Der Berliner Verleger Johann Friedrich Unger (1753–1804), der sich in zweiter Generation um die Reaktivierung des altdeutschen Holzschnitts und dessen qualitative Verbesserung bemüht hatte, antwortete umgehend mit einer Gegenschrift in den *Jahrbüchern der preußischen Monarchie* im Oktober desselben Jahres.⁵⁰ Dass dort dem englischen Konkurrenten schlicht technische Unfähigkeit attestiert wird, resultiert aus der Annahme, es lägen klassische Messerholzschnitte vor, bei denen der Formschneider die zeichnerischen Mittel der Linie und Schraffur unzureichend und unvollständig genutzt hätte:⁵¹ »Statt freier Zeichnung, wo die Striche regelmäßig durcheinander laufen sollen, hat es sich der englische Künstler wieder zu bequem gemacht, und die Striche in die Queer durchschnitten.«⁵² Auch wenn damit Unger das Verfahren Bewicks als »Halbkunst«⁵³ denunziert, ist es *ex negativo* gut charakterisiert:

47 Grundlegend zum Thema: Eva-Maria Hanebutt-Benz: Studien zum Deutschen Holzstich im 19. Jahrhundert. In: Archiv für Geschichte des Buchwesens 24 (1983), Sp. 581–1266, bes. Sp. 604–640.

48 Näheres zu dem Vorgang siehe: Kommentar MA 6.2, S. 999–1002; Flodoard Frh. v. Biedermann: Johann Friedrich Unger im Verkehr mit Goethe und Schiller. Briefe und Nachrichten. Berlin: Schriftgießerei H. Berthold, Abteilung Privatdruck 1927, S. 91–95; Otto Bettmann: Goethe und der Holzschnitt. In: Buch und Schrift 6 (1932), S. 41–45; Hanebutt-Benz: Studien zum Deutschen Holzstich im 19. Jahrhundert (Anm. 47), Sp. 630–640.

49 Karl August Böttiger, Friedrich Justin Bertuch u.a.: Vervollkommnung der Holzschneidekunst in England. In: Journal des Luxus und der Moden 13 (1798), S. 513–522. Der Artikel druckt einen Beitrag aus der *Monthly Review* nach, in dem die Technik des Holzstichs genau beschrieben wird. Zu Thomas Bewick siehe Nigel Tattersfield: Thomas Bewick. The Complete Illustrative Work. 3 Bde. London, New Castle: British Library 2011.

50 Johann Friedrich Unger: Ueber Holzschneidekunst. In: Jahrbücher der preußischen Monarchie, Oktober 1798, S. 171–177. Böttiger und Bertuch hatten in ihrem Artikel die Verdienste Ungers positiv hervorgehoben.

51 Zu diesem Missverständnis siehe Hanebutt-Benz: Studien zum Deutschen Holzstich im 19. Jahrhundert (Anm. 47), Sp. 637.

52 Unger: Ueber Holzschneidekunst (Anm. 50), S. 172.

53 Ebd.

Denn die Methode mit frei geführtem Stichel verfolgt nicht die Simulation eines kohärenten Strichbildes oder eines expliziten Linienkonturs auf weißem Grund, sondern erzeugt durch den flexiblen Einsatz von »kurze[n], bewegte[n] Linien« sowie mit den abrupten Wechseln von weißen zu schwarzen Flächen und dem damit einhergehenden Umschlag der schwarzen Linie ins Weiße einen ganz anderen Eindruck als die etwas blutleer wirkenden Unger'schen Wiederbelebungsversuche des altdeutschen Holzschnitts (Abb. 24): Eine dezidiert zeichnerische Auffassung konkurriert mit Effekten von »stofflicher Weichheit und Plastizität«. ⁵⁴

Kurz zuvor hatte Unger eigene Proben und Bewicks Illustrationen an Goethe zur kritischen Beurteilung übersenden lassen. ⁵⁵ Die von Unger erhoffte publizistische Flankierung durch Goethe blieb aus, denn die Holzstiche Bewicks wurden von den beiden Kunstfreunden mit Wohlwollen aufgenommen: »Denn da Unger doch selbst bey seiner schraffierten Manier auf Haltung Anspruch macht, so sehe ich nicht ein, wie man einem Holzschneider verbiethen könnte, an sich die Forderung zu machen, im Ausdruck noch weiter zu gehen und die tiefen Schatten so wie die dunkeln Localtinten durch ganz schwarze Partien auszudrucken, besonders wenn er jene durch helle Striche und diese durch charakteristische Umrisse zu beleben weiß« ⁵⁶ – so Goethe an Meyer am 5. November; und Meyer sekundiert zwölf Tage später: »Nach etwas genauerer Anschauung der englischen und Ungers Holzschnitte und Vergleichung beyder mit den alten aus Dürers Zeit hat freylich Herr Unger in seiner Abhandlung [...] nicht am besten raisonnirt, und es wird Kunst kosten, ihm artiges und freundliches Lob zu ertheilen, wie doch unsere Absicht ist.« ⁵⁷ Nach Betrachtung der Holzstiche Bewicks spricht sich Meyer noch deutlicher gegen die Ansichten Ungers aus: »[U]nterdessen sind wir gegen Unger in einer mißlichen Stellung, da ich einer ganz andern Meinung bin, als er ist.« ⁵⁸

Ein im Meyer-Nachlass befindlicher Entwurf von Schreiberhand hält offenbar die Diskussion mit Goethe fest. ⁵⁹ Die vom Aufsatz inhaltlich nicht abweichenden Stichpunkte zeigen, dass schnell Einigkeit darüber geherrscht haben muss, Unger nicht direkt anzugreifen, sondern nur dessen Bevorzugung des altdeut-

54 Hanebutt-Benz: Studien zum Deutschen Holzstich im 19. Jahrhundert (Anm. 47), Sp. 594.

55 Vgl. Goethe an Meyer, 15.11.1798 (GMB II, S. 56).

56 Ebd., S. 57.

57 Meyer an Goethe, 17.11.1798 (ebd., S. 61).

58 Meyer an Goethe, 21.11.1798 (ebd., S. 64).

59 GSA 64/21, fol. 1r–1v. Auf eine gemeinsame Diskussion zwischen Goethe und Meyer verweist der Eingangssatz: »Die Hochschnitte kommen wieder zur Sprache.«

schen Holzschnitts zu relativieren.⁶⁰ Allerdings baut Goethes und Meyers Argumentation auf einer Einsicht von Johann Georg Unger (1715–1788), Vater des Berliner Verlegers, auf: Dieser hatte erstmals in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem deutschen Holzschnitt des 16. Jahrhunderts eine klare Arbeitsteilung zwischen entwerfendem Künstler und dem Formschneider nachgewiesen. Diese Erkenntnis fußte einerseits auf der systematischen Auswertung der Monogramme und auf stilkritischen Vergleichen, andererseits auf der eigenen praktischen Erfahrung des Holzschneidens, aus welcher Unger d. Ä. den Schluss ziehen konnte, dass Dürer ein solch enormes Arbeitspensum hätte kaum alleine bewältigen können.⁶¹ Beide Unger betonen daher die artifizielle und technisch aufwendige Leistung des Holzschneiders, der in einem manuell mühsamen und materialwiderständigen Prozess des Schneidens die Zeichnungsvorlage adäquat auf den Druckstock übertragen müsse. Wie im deutschen Holzschnitt des 16. Jahrhunderts sollte aus Berliner Sicht eine dem Kupferstich annähernd gleichwertige Qualität in der Feinheit von Zeichnung und Schraffur erzeugt werden.

Die Originalität des *Propyläen*-Aufsatzes besteht darin, dass trotz des Rückgriffs auf Unger'sche Thesen eine völlig konträre Theorie des Holzschnitts entwickelt wird. Ungers normativer Ansatz, der von einer Idealtypik des Linienholzschnitts ausgeht, wird hier mit (überaus fragwürdigen) historischen und produktionsästhetischen Argumenten widerlegt. Meyer denkt dabei nicht von den Schwierigkeiten der Praxis her, sondern an die genuin im Material angelegten Ausdrucksmittel, welche auf der Holzplatte eine prinzipielle Gleichrangigkeit von vertieften und erhabenen Partien ermöglichen. Als historischen Beleg nennt er unter anderem die damals wahrscheinlich schon in Goethes Sammlung befindlichen Weißlinienholzschnitte der sogenannten Knoten Dürers (Abb. 25),⁶²

60 Zu Goethes Verhältnis zur altdeutschen Graphik siehe vor allem Grave: Der »ideale Kunstkörper« (Anm. 1), S. 70–76.

61 Johann Georg Unger: Fünf in Holz geschnittene Figuren, nach der Zeichnung J. W. Meil, wobey zugleich eine Untersuchung der Frage: Ob Albrecht Dürer jemals in Holz geschnitten? Berlin: G. A. Lange in Comm. 1779.

62 P I.2, S. 168: »Was aber ganz hieher gehört sind diejenigen Blätter [Dürers], wo auf runden, schwarzen Schilden eine helle geflochtene Drahtarbeit gezeichnet ist.« Die sechs Holzschnitte Dürers sind Nachahmungen italienischer Kupferstiche [!] aus dem Umkreis Leonardo da Vincis. Aus diesem Grund enthalten erst die Neuauflagen nach Dürers Tod das Dürer-Monogramm. In Goethes Kunstsammlung befinden sich zwei Nachdrucke aus jener Knoten-Folge. Das hier abgebildete Exemplar gehört aufgrund seiner zahlreichen ausgebrochenen Stellen zu den spätesten bekannten Abzügen. Christian Schuchardt: Goethe's Kunstsammlungen. Bd. 1. Jena: Frommann 1848, S. 119, Nr. 152. Siehe: Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. 3 Bde. Hg. von Rai-

die Illustrationen in Conrad Gesners *Vogelbuch* von 1557 und natürlich auch den Chiaroscuro-Holzschnitt in Italien und Deutschland. In der Annäherung des Holzschnitts an den Kupferstich im 16. Jahrhundert, der Linien und Schraffuren imitierte, liege hingegen der »Keim zum Verderben, zum successiven Absterben«. Die entwerfenden Zeichner hätten die Schwierigkeiten des Schnitts nicht erkannt, weil sie nur an die Zierlichkeit der Zeichnung dachten.⁶³ Der Grund allen Übels ist damit die aus der Arbeitsteilung von entwerfendem Künstler und Formschneider resultierende Überschreitung der Gattungsgrenze zum Kupferstich. Damit spielt der Artikel an die klassizistische Grundauffassung von der Gattungsvermischung als Dekadenmerkmal an:⁶⁴ Die Formschneider wetteiferten nicht »auf eigenem Wege«, sondern »müdeten« sich in ihrer Sucht, den Kupferstich nachzuahmen, »an Schwierigkeiten ab, wodurch doch zuletzt keine proportionierte Wirkung hervorgebracht wurde.«⁶⁵ Zwangsläufig musste damit die technische Virtuosität der Formschneider und ihr Anrennen gegen die eigenen Gattungsgrenzen zur Ermüdung und zum Niedergang führen. Gerade in der Arbeitsteiligkeit von Zeichner und Formschneider sehen somit Goethe und Meyer das Problem des altdeutschen Hochschnitts, da dessen materielle Anlagen dem Prinzip der Zeichnung widersprechen. Bewick hingegen gelinge als Zeichner und Holzstecher eine mediengerechtere Umsetzung, da er bereits seine Vorlagen in Hinblick auf die Technik entwerfe.⁶⁶ Der in seinen Arbeiten erkennbare Wechsel von schwarzen Linien auf weißem Grund und weißen Linien auf Schwarz erweist sich als die dem Medium angemessene Umsetzung.

Aus Weimarer Sicht war der Vergleich beider xylographischer Verfahren von Anfang an problematisch. Im Hochschnitt-Aufsatz enden die Ausführungen mit dem scheinbar salomonischen Urteil, wonach hinsichtlich der Form dem englischen Holzstich, hinsichtlich des Gehalts dem altdeutschen Linienholzschnitt der Vorzug zu geben sei. Die für Bewick typischen Motive – dem Wechsel realistischer Tierdarstellungen mit narrativen Schlussvignetten in der *General History*

ner Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum. München, London u.a.: Prestel 2001–2004, Bd. 2, Kat.-Nr. 144, S. 152f.

63 P I.2, S. 166.

64 Siehe hierzu Norbert Christian Wolf: Reinheit und Mischung der Künste. Goethes »klassische« Position und die frühromantische Poetik Friedrich Schlegels. In: Konstellationen der Künste um 1800. Reflexionen – Transformationen – Konstellationen. Hg. v. Albert Meier u. Thorsten Valk. Göttingen: Wallstein 2015 (= Schriftenreihe des Zentrums für Klassikforschung, Bd. 2; im Druck).

65 P I.2, S. 167.

66 Ebd., S. 170.

of *Quadrupeds* und in der *History of British Birds* – mussten angesichts der gerade erst elaborierten klassizistischen Theoriebildung als allzu populäre und triviale Bildinhalte erscheinen. Dem »charakteristischen«⁶⁷ Holzschnitt blieb somit das Primat in gehaltsästhetischen Fragen vorbehalten. Dennoch wird am Ende des Aufsatzes eine Lösung zur Überwindung des Inhaltsproblems erkennbar. Dem kleinen Format der Bewick'schen Illustrationen setzen die Weimarer die Hoffnung entgegen, »große Stöcke in dieser neuen Art zu verfertigen«.⁶⁸ Dass die Vergrößerung des Formats automatisch eine Erweiterung in der inhaltlichen Dimension zur Folge hat, dürfte hierbei mit intendiert sein. Damit erweist sich das populäre Medium des Holzstichs wesentlich nachhaltiger für die zukünftige Entwicklung als die Nachahmung des altdeutschen Holzschnitts.⁶⁹

ANTIKISCHES HELLDUNKEL

Die hier behandelten Beiträge zur Druckgraphik in den *Propyläen* sind durchgängig von einer gattungsspezifischen Reflexion geprägt, bei der die beiden Hochdrucktechniken des Chiaroscuro-Holzschnitts und des modernen Holzstichs eine geheime Verbindungslinie aufweisen. Sicher ist diese ausgesprochen starke Festlegung der Druckgraphik auf das Helldunkel im Jahr 1798 als Entgegnung auf die Begeisterung für die schattenlose Umrisslinie der Flaxman'schen Manier zu sehen, die bei Goethe von Anfang an dem Dilettantismusverdacht ausgesetzt war.⁷⁰ Angesichts der aufkommenden Begeisterung für Flaxman wie für das Charakteristische im altdeutschen Holzschnitt mussten die Bewick-

67 Zur Diskussion über das »Charakteristische« siehe: Jürgen Schönwälder: *Ideal und Charakter. Untersuchungen zu Kunsttheorie und Kunstwissenschaft um 1800*. München: tuduv-Verlags-Gesellschaft 1995 (= tuduv-Studien, Reihe Kunstgeschichte, Bd. 69); Norbert Christian Wolf: *Streitbare Ästhetik. Goethes kunst- und literaturtheoretische Schriften 1771–1789*. Tübingen: Niemeyer 2001 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 81), S. 248–254, 359–361 u. 471–473; Martin Dönike: *Pathos, Ausdruck und Bewegung. Zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus 1796–1806*. Berlin, New York: de Gruyter 2005 (= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, NF Bd. 34), S. 22–29.

68 P I.2, S. 161.

69 Zu Ungers Einlenken nach dem Erscheinen des Hochschnitt-Aufsatzes in den *Propyläen* und seinen eigenen Versuchen, mit Nachtstücken die Manier Bewicks nachzuahmen, siehe Hanebutt-Benz: *Studien zum Deutschen Holzstich im 19. Jahrhundert* (Anm. 47), Sp. 640–642.

70 Johann Wolfgang Goethe: *Über die Flaxmannischen Werke* (MA 6.2, S. 144f.). Vgl. auch Goethe an Meyer, 1.4.1799 (GMB II, S. 85).

Holzstiche wie eine Alternative für die allgemeine Geschmacksbildung erscheinen. Abgesehen davon ist diese besondere Wertschätzung der als malerisch geltenden und die Fläche positiv ausschöpfenden Druckverfahren wie Holzstich und Chiaroscuro-Holzschnitt auch in Zusammenhang mit der Aufwertung des Helldunkel zu einer genuin klassizistisch-antikisierenden Kategorie zu sehen: Zu den wichtigsten Erfahrungen von Meyers Romaufenthalt 1796 gehörte die maßstabsgetreue Anfertigung einer Aquarellkopie nach dem antiken Gemälde der sogenannten Aldobrandinischen Hochzeit, die Meyer etwa zehn Jahre später in Ölfarben wiederholte (vgl. Abb. 26). In einer aus Notizen hervorgegangenen Abhandlung von 1810 beschreibt er das daran erkannte Prinzip der Beleuchtung: Es sei grundfalsch zu behaupten, die Alten hätten nichts von Licht und Schatten verstanden. Zu den vorbildlich angewandten »unwandelbaren Kunstregeln« gehöre hier das »Prinzip der Massen«:⁷¹ Die Körper seien auf der einen Seite hell, auf der anderen Seite dunkel beleuchtet; die Lichtseite werde dabei nicht durch auffallende Vertiefungen oder Erhöhungen unterbrochen; die dunkle Seite wird dagegen durch belebende Lichtreflexe aufgehellert. Dies sei ein Formgesetz, dass bei den Alten überall zu finden sei, sich aber bei den Neueren nie schulbildend durchgesetzt habe. Vor allem die Figuren der Aldobrandinischen Hochzeit setzen laut Meyer das Prinzip der Massenscheidung prototypisch um, indem sich die Gewänder wie bei einem eckgestellten Pfeiler in zwei gleiche Seiten von Licht und Schatten teilen, was den schnellen Übergang von der dunklen zur hellen Seite ermögliche. Die Neueren dagegen hätten den Einzelkörpern oft eine zylinderartige Form gegeben, so dass sich der Übergang von Licht zu Schatten nur allmählich vollziehe. Die Beobachtung zur idealen Helldunkelkonzeption findet sich auch in einem kurzen Abschnitt in der *Farbenlehre*⁷² über die antike Skulptur und in der Beschreibung der Vatikanischen Loggien in Meyers Raffael-Aufsatz, in der beispielsweise breitflächig ausgeschöpfte Changeanteffekte von Rot zu Hellblau beobachtet werden (Abb. 27): »Es genügte ihm [Raffael, J. R.], wenn die Figuren durch Licht und Schatten Deutlichkeit und Rundung erhielten, sich von einander durch Gegensätze von Hell und Dunkel ablösten. Die Massen im einzelnen sind überhaupt musterhaft vortrefflich«.⁷³

71 Johann Heinrich Meyer: Die Aldobrandinische Hochzeit von Seiten der Kunst betrachtet. In: C[arl] A[ugust] Böttiger: Die Aldobrandinische Hochzeit. Eine archäologische Ausdeutung. Nebst einer Abhandlung über das Gemälde von Seiten der Kunst betrachtet, von H. Meyer. Dresden: Walther 1810, S. 171–206, hier S. 187.

72 Johann Wolfgang Goethe: Zur Farbenlehre (MA 10, S. 250 [Didaktischer Teil, § 859]).

73 P III.2, S. 86f.

Ausdruck dieser Aufwertung des Helldunkel als selbständige Kategorie ist nicht zuletzt auch die prononcierte Verwendung als Kriterium zur Beurteilung von Plastik: Die gattungstheoretischen Konzepte im 18. Jahrhundert folgten meist der Auffassung von Roger de Piles, der im *Cours de peinture* betont hatte, dass *coloris* und *clair-obscur* die beiden genuinen Ausdrucksträger der Malerei seien.⁷⁴ In den Akademien wurden demnach plastische Werke nach einem Rubrikensystem beurteilt, dass die »malerische« Kategorie des Helldunkel oft nicht berücksichtigte.⁷⁵ Wohl in Rückgriff auf Leonardos Malereitraktat revidieren Goethe und Meyer diese Auffassung. Meyer wertet nicht zuletzt das Helldunkel als plastische Kategorie auf, indem dieses in seinen italienischen Tabellen auch eine eigene Rubrik für die Skulptur erhält.⁷⁶ In dem Aufsatz *Ueber Lebranstalten zu Gunsten der bildenden Künste* wie in seinen archäologischen Schriften wird zudem betont, dass jede Skulptur für eine ideale Beleuchtungssituation geschaffen sein müsse.⁷⁷ Das an sich malerische Konzept des Helldunkel wird damit zu einer gattungsübergreifenden Kategorie: Es ist das verbindende Element zwischen Plastik und Malerei, aber auch jenes Ausdrucksmittel, das der Druckgraphik die reproduktive Übernahme der beiden Großgattungen erst ermöglicht.

In Abgrenzung zu der Diskussion über die Übersetzung der Farbe in den Tiefdrucktechniken hat somit Meyer im italienischen Chiaroscuro-Holzschnitt und im englischen Holzstich ein Prinzip erkannt, das einem seiner klassizistischen Hauptgrundsätze entgegenkam. Die material- und formalästhetische Überlegenheit der Bewick'schen Manier mit der gleichmäßigen Tarierung des Helldunkel, der Ausschöpfung der Schwärzen und ihrer zeichnerischen Feinstruktur verleitet letztendlich Meyer gegenüber Goethe zu der äußerst helllich-

74 Roger de Piles: *Cours de peinture par principes*. Paris: Jacques Estienne 1708. Nachdruck Genf: Slatkine Reprints 1969, S. 303. Vgl. hierzu Max Imdahl: *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*. München: Wilhelm Fink 1987, S. 58f.

75 Dies belegt beispielsweise ein Sitzungsprotokoll der Berliner Akademie der Künste vom 11.8.1788, in welchem für die Beurteilung von Bildhauerarbeiten die Kriterien »Idee«, »Zeichnung«, »Gewand« und »Ausdruck« berücksichtigt werden: Acta betreffend die intendirte Engagierung des Bildhauers Trippel zu Rom, in die Stelle des verstorbenen Tassaert. Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, I. HA Rep. 76 alt, III, Nr. 29, fol. 17r–17v.

76 Zum Rubrikenschema in Anwendung auf die Plastik siehe Johannes Rößler: Meyers Rubrikenschema. In: *Weimarer Klassik. Kultur des Sinnlichen. Kat. z. Ausst. Klassik Stiftung Weimar 2012*. Hg. von Sebastian Böhmer, Christiane Holm, Veronika Spinner u.a. München, Berlin: Deutscher Kunstverlag 2012, Kat.-Nr. 71, 72, S. 237–238.

77 P II.2, S. 167.

tigen Annahme, dass der Holzstich den Kupferstich verdrängen könnte⁷⁸ – eine Prognose, die vierzig Jahre später auf dem europäischen Festland Realität werden sollte.

⁷⁸ Meyer an Goethe, 17.11.1798 (GMB II, S. 61).

»Das Unendliche und das Endliche«

DIE *Propyläen* UND DIE KUNSTPHILOSOPHISCHE DEBATTE ÜBER DIE ARABESKE ALS ROMANTISCHES ERKENNTNISBILD

Wenn wir diese Art Mahlerei mit der Kunst im höhern Sinne vergleichen, so mag sie wohl tadelnswerth sein und uns geringschätzig vorkommen; allein wenn wir billig sind, so werden wir derselben gern ihren Platz anweisen und gönnen. Wir können, wo Arabesken hin gehören, am besten von den Alten lernen, welche in dem ganzen Kunstfache unsre Meister sind und bleiben.
(Johann Wolfgang Goethe, *Von Arabesken*, 1789)

Die Sache würde für jetzt fast weit mehr zur Arabeske und Hieroglyphe führen, allein aus diesen müßte doch die Landschaft hervorgehen, wie die historische Composition doch auch daraus gekommen ist. So ist es auch nicht anders möglich, als daß diese Kunst aus der tiefsten Mystik der Religion verstanden werden müßte, denn daher muß sie kommen, und das muß der feste Grund davon seyn, sonst fällt sie zusammen, wie das Haus auf dem Sande.
(Philipp Otto Runge an Ludwig Tieck, 1.12.1802)

Warum ist eine intensive Auseinandersetzung mit dem Thema Arabeske im Rahmen eines Bandes *Klassizismus in Aktion. Goethes »Propyläen« und das Kunstprogramm der Weimarer Klassik* sinnvoll, wenn das Thema in der hier zu untersuchenden, von 1798 bis 1800 erschienenen Kunstzeitschrift expressis verbis gar nicht vorkommt? In diesem Beitrag soll nicht nur deutlich gemacht werden, dass Philipp Otto Runge's Bruch mit der klassizistischen Kunstauffassung und seine Hinwendung zur polyvalenten Ästhetik der Arabeske durch die Debatten um

die eingesandten Arbeiten zur 1800 im letzten Stück der *Propyläen* gestellten Weimarer Preisaufgabe sowie die anschließende Kritik Johann Heinrich Meyers 1802 provoziert worden ist, sondern in welchem Maße auch Johann Wolfgang Goethes Einschätzung der Arabeske als einem aus der Dekorationskunst der römisch-hellenistischen Welt entwickelten, stilisierten ornamentalen Schmuckelement der Überzeugung der Romantiker fundamental widerspricht. Während Goethe die Arabeske als eine aus der pompejanischen Tradition erwachsene, reine Zierform ansieht und damit auf die dekorative Funktion reduziert, weisen die Romantiker ihr, so zuerst Friedrich Schlegel, eine herausragende Rolle als »romantische Idealform« zu: Sie verstehen die Arabeske als Inbegriff des Unsagbaren, als harmonische Verbindung gegensätzlicher Elemente in einem formal wie inhaltlich stimmigen Ganzen und damit als absolute Form der Kunst. Dieser substantielle Dissens lässt sich anhand von Runges Abwendung von der Kunstauffassung der *Propyläen* und seiner Umdeutung der Arabeske bildhaft exemplifizieren.

I. RUNGE UND DIE BILD-RAHMEN-KORRELATION UM 1600

Mit seiner Äußerung, er habe jetzt »die Rafael'schen Tapeten gesehen«, spielt Philipp Otto Runge 1801 auf die 1517–1519 von Raffaello Santi und seinen Schülern im Rekurs auf die Ornamentik der *Domus aurea Neronis* kultivierte Kunst der Grotteskenmalerei im gewölbten, langen Raum der vatikanischen *Loggia di Raffaello* an, die er offensichtlich erstmals in seiner Dresdener Zeit durch die Stiche Giovanni Volpatos genauer kennengelernt hat.¹ Runge intensiviert daraufhin seine Auseinandersetzung mit einem Ornamenttyp, der ihm seit der Kenntnis von Raffaels Werk mehr ist als ein symmetrisch angeordneter Zierat für kleine Felder und den er in Abgrenzung zur Renaissancegroteske nach antikem Vorbild in mehreren Briefen der Jahre 1802–1803 an Ludwig Tieck, Friedrich Christoph Perthes sowie den Bruder Daniel als »Arabeske und Hieroglyphe« zu charakterisieren sucht und in der Folgezeit auf ganz verschiedene Weise in seinen Gestaltungsideen als programmatisches ästhetisches Konzept, philosophische Bildidee oder auch kommerziell nutzbarer Entwurf für »Zimmerverzierungen« aristokratischer Herrenhäuser im Sinne angewandter Kunst

1 Philipp Otto Runge: Hinterlassene Schriften. Hg. von dessen ältestem Bruder [d.i. Daniel Runge]. Zweyter Theil. Hamburg: Friedrich Perthes 1841, S. 86.

Gestalt annehmen kann.² Für einen distinkten, an der vatikanischen *Loggia* sowie den Groteskenornamenten Pompejis und Herculaneums orientierten Dekorationsstil besteht seit 1798 beim nordelbischen Adel Nachfrage: 1798 beginnt der italienische Künstler Giuseppe Anselmo Pellicia für Caroline von Baudissin den Salon des klassizistischen Adelssitzes Knoop und 1802 für ihre Schwester Julia von Reventlow die Innengestaltung auf Schloss Emkendorf in diesem neuen Ornamentstil auszuarbeiten. Für die Wandfelder des Knoopers Salons kombiniert Pellicia seine Malereien mit Ornamenttapeten von Jean Baptiste Réveillon aus dessen renommierter Pariser Manufaktur.³ Das anonyme, um 1802 entstandene Gemälde *Joseph Graf Baudissin und der Kammermohr Christoph Petersen, gen. Tafel-decker*⁴ zeigt dem Betrachter bereits die neue Wandgestaltung.

Vergegenwärtigt man sich die mit Arabesken reich geschmückte, oben in ein Halbrund zulaufende Rahmung von Tafelbildern wie Raffaels *Mailänder Vermählung Mariens* (1504) sowie die von Runge (*Der Kleine Morgen*, 1808) und Caspar David Friedrich (*Das Kreuz um Gebirge*, 1807–1808) realisierten Varianten, so wird allerdings auch kontrastiv die Wirkungsgeschichte der Renaissancearabeske in der frühromantischen Umdeutung ersichtlich. Bildkompositionen mit großen flankierenden, floralen Randarabesken werden in der Zeit um 1600 auffällig: Die 1597 entstandene Kabinettminiatur *Aktäon überrascht Diana und ihre Nymphen* (Abb. 28) des aus Antwerpen stammenden Malers und Zeichners Jakob Hoefnagel (1575–um 1630) beispielsweise stößt mit der von seinem Vater, dem Hofmaler Joris Hoefnagel (1542–1600), geschaffenen Umrahmung aus Tulpen, Tieren und Früchten am Prager Hof Rudolfs II. auf so positive Resonanz, dass auch der Sohn 1602 zum Kammermaler ernannt wird.

Rezeptionsgeschichtlich besteht zwischen den von Joris Hoefnagel und Runge geschaffenen floralen Rahmenornamenten kein direkter Zusammenhang, da der norddeutsche Romantiker diese Kabinettminiatur des Prager Hofkünstlers sicherlich nicht gekannt hat. Die Vermittlung dieses Bildtypus vollzieht sich vielmehr über die Reproduktionsstiche der Zeit. Ein ansehnlicher Teil der mehr als 400 Stiche, die Aegidius Sadeler (um 1570–1629) nach vielen in zeitgenössischer Sicht als bedeutend taxierten Bildern fertigt, entsteht in seiner Zeit als Hofste-

2 Philipp Otto Runge: Hinterlassene Schriften. Hg. von dessen ältestem Bruder [d.i. Daniel Runge]. Erster Theil. Hamburg: Friedrich Perthes 1840, S. 27 bzw. ebd., S. 186.

3 Telse Wolf-Timm: Glanzlichter – Kunst des 18. und frühen 19. Jahrhunderts in schleswig-holsteinischem Adelsbesitz. In: Privatissimo. Kunst aus schleswig-holsteinischem Adelsbesitz. Hg. von Dirk Luckow, Peter Thurmman und Telse Wolf-Timm. Köln: DuMont 2009, S. 143f., Abb. 100ff.

4 Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek Kiel, Inv. LH 14/1998.

cher am Prager Hof. So überträgt er zwischen 1597 und 1600 ein kurze Zeit zuvor entstandenes Gemälde von Joseph Heintz zum gleichen Thema mit dem Titel *Diana und Aktaeon* auf Kupfer. Dieses Blatt dient 1601 dem niederländischen Stecher Crispijn de Passe d. Ä. (1564–1637) für einen weiteren Druck als Vorlage.⁵ Große, florale Randarabesken, die unmittelbar auf die von Joris Hoefnagel geschaffene Umrahmung zum Bild seines Sohnes *Aktäon überrascht Diana und ihre Nymphen* verweisen, finden sich nun auch auf Crispijn de Passes Blatt *VER VENERI S (Frühling)* nach Maerten de Vos (Abb. 29), das bezeichnenderweise mit einer freundschaftlichen Dedikation an den Miniaturisten »Georgio Hueffnagello« (= Joris [Georg] Hoefnagel) im lateinischen Untertext versehen ist.

Es kann also kein Zweifel bestehen, dass Crispijn de Passe d. Ä. nicht nur *Diana und Aktaeon* von Heintz, sondern auch *Aktäon überrascht Diana und ihre Nymphen* von Joris und Jacob Hoefnagel gekannt hat. Vergewegenwärtigt man sich die Aktivitäten und den europaweiten Erfolg der Stecherfamilie de Passe, deren Schaffen fast ein Jahrhundert, zwischen 1589 und 1678, in den Niederlanden, Deutschland, Dänemark, England und Frankreich verbürgt ist, so erscheint es als wahrscheinlich, dass Runge die Kupferstichzyklen von de Passe entweder in der Kopenhagener und Dresdener Zeit oder schon 1796 in Hamburg durch den bedeutenden Sammler und Kenner Johann Michael Speckter (1764–1846) kennengelernt und studiert hat. Dieser Hintergrund ist bei der Frage nach den Inspirationsquellen Runges zu bedenken.

Runge geht es allerdings nicht um eine Anlehnung an die Ornamentik von Joris Hoefnagel oder de Passe. Er enthebt die Arabeske in seiner frühromantischen Umdeutung nicht nur ihrer ursprünglich primär dekorativen Funktion, sondern weist ihr eine programmatische Bedeutungsvielfalt zu, die von seiner Neuinterpretation des Landschaftsbegriffs bis zur »tieffsten Mystik der Religion«⁶ reicht. Er knüpft damit auch an polyfokale Bild-Rahmen-Gestaltungen an, die ihm von der 1745 in Greifswald und Leipzig veröffentlichten *Bronto-Theologie* Peter Ahlwardts bekannt sind. Auch wenn Runge gegenüber seinem Bruder Daniel 1802 bekennt, sich selbst wenig mit philosophischen Texten zu beschäftigen, so weist er seinen Arabesken eine semantische Bestimmung zu, die Friedrich Wilhelm Joseph Schellings Postulat, das Unendliche müsse im Endlichen sichtbar werden, ästhetisch kodiert⁷. Schellings Metamorphosebegriff ist

5 Vgl. Esther Meier: Migrationsbewegungen. Malerei und Graphik. In: Spätgotik und Renaissance. Hg. von Katharina Krause. München: dtv 2007 (= Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 4), S. 444.

6 Runge: Hinterlassene Schriften I (Anm. 2), S. 27.

7 Vgl. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: Von der Weltseele. In: F.W.J.S: Werke. Historisch-

Runge seit 1801 durch die Diskussion über Henrik Steffens *Beyträge zur innern Naturgeschichte der Erde* vertraut. Gleichzeitig dient seine Arabeskenkonzeption in ihrer symbolisch-universalistischen Konnotation einem Ordnungsverlangen, sie soll seine »Ideen ordentlich im Tact« halten.⁸ Konsequenter komponiert er die »vier Hauptideen und das Ganze« der in diesem Kontext entstehenden vier Blätter des Zyklus *Die Zeiten* korrelierend »wie eine Symphonie«.⁹ Der in Runges romantischer Arabesken- und Hieroglyphenauffassung manifeste Anspruch generalisierender Welt- und Zeitdeutung geht somit weit über die Vorstellungswelt der Stichfolgen von Crispijn de Passe d. Ä. und Nicolaes de Bruyn (1571–1656) nach den Vorlagen von Maerten de Vos *Die vier Elemente* oder *Die vier Jahreszeiten* hinaus (Abb. 30 und 31). Anders als bei Runge wirken die Randleisten mit den Darstellungen aus der Fauna und Flora sowie all den verschiedenen Werkstücken und Erzeugnissen attributiv, illustrativ und dekorativ. Auch wenn diese vierteiligen Zyklen auf den antiken Kanon verweisen, so ist ihre Bildsprache mit dem Butterfass, dem gebratenen Geflügel, den Käse- und Brotlaiben, den Würsten, dem Handwerkszeug oder dem Küchengerät, dem zeitgenössischen Alltag verpflichtet. Außerdem ist ein ironischer Gestus unübersehbar: Ein Hund labt sich unerlaubt an einem Küchengefäß, der tote Eber jagt den aus seinem Fleisch gemachten Würsten nach, der Fuchs setzt dem Federvieh zu und Venus tröstet Amor, den eine Biene gestochen hat und der nun keine Pfeile mehr verschießen kann.

Analysiert man die »polyfokale Bildpraxis des 18. Jahrhunderts«, also die graphischen Mehrfachbilder von Johann Jacob Scheuchzer (1672–1733), Bernard Picart (1673–1733) und anderen, so lassen sich ähnliche Unterschiede zu Runge ausmachen: In seinem Stich *Der Sturz des Ikarus* (1733) funktionalisiert Picart beispielsweise ähnlich wie de Passe die mit Arabesken geschmückte Rahmenleiste, in dem er hier »gegenständliche Komprimata unterbringt, die das zentrale Ergebnis punktuell begleiten, aber nicht in dieses eingreifen.«¹⁰

kritische Ausgabe. Bd. 6. Hg. v. Kai Torsten Kanz u. Walter Schieche. Stuttgart: Frommann-Holzboog 2000, S. 216f.; F.W.J.S.: System des transzendentalen Idealismus. In: F.W.J.S.: Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. 9. Hg. v. Harald Korten u. Paul Ziche. Stuttgart: Frommann-Holzboog 2005, S. 327; vgl. in diesem Kontext auch die vergleichbaren Theoreme des Freundes von Runge, Henrik Steffens: Grundzüge der philosophischen Naturwissenschaft. Zum behuf seiner Vorlesungen. O.O.u.O. J. S. 5, 15.

8 Runge: Hinterlassene Schriften II (Anm. 1), S. 195.

9 Runge: Hinterlassene Schriften I (Anm. 2), S. 33.

10 Werner Hofmann: Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit. München: C.H. Beck 2007, S. 279.

Runges 1805 in viermal 25 Exemplaren publizierter Zyklus *Die Zeiten*, 1802–1803 in Umrisszeichnungen vollendet und in Dresden von Johann Adolph Darnstedt, Ephraim Gottlieb Krüger und Johann Gottlieb Seyfert gestochen, 1807 in einer zweiten Auflage von vermutlich viermal 250 Exemplaren bei Friedrich Christoph Perthes nachgedruckt, zeigt paradigmatisch die Einheit von Natur und Religion in der Veranschaulichung von Schöpfungslehre, geometrischer Konstruktion und kosmischer Natur. Nur auf den ersten Blick scheint beispielsweise der Rekurs auf die symbolhafte Darstellung der Eule in den Ecken der Randarabesken von Runges Blatt *Die Nacht* und die auf de Vos rekurrierende Darstellung des Sommers¹¹ von de Passe im erwähnten Jahreszeitenzyklus ähnlich zu sein.

Was bei de Passe mit der Darstellung der Fruchtbarkeitsgöttin Ceres, der klugen Eule, üppiger Füllhörner und dicker Ährenbündel sowie des vorsorgenden Eichhörnchens und des für den Winter vorbereiteten Igels als Lob der Landwirtschaft gedacht ist, zeigt sich bei Runge über jede sinnliche Wahrnehmung hinausgehend als transzendentaler Ausdruck der Summa aller »vier Dimensionen des geschaffenen Geistes«, als »gränzenlose Tiefe der Erkenntniß von der unverteilten Existenz in Gott«. ¹² So gesehen sind auch die ins Auge stechenden Formkorrespondenzen zwischen den als Randarabesken fungierenden Blumenvasen im auf de Vos zurückgehenden Sinnbild des Frühlings¹³ von de Passe und Runges Darstellung der Amaryllis mit ihrem umschließenden Wurzelwerk im 1808 vollendeten Ölbild *Der Kleine Morgen* semantisch sekundär.

II. RUNGE UND DER KLASSIZISTISCHE NORMANSPRUCH

Die »puristische geometrische Systematik«¹⁴ von Runges polyfokalem Zyklus *Die Zeiten* verweist jedoch nicht nur, wie Werner Hofmann betont, auf Novallis' naturphilosophisches Romanfragment *Die Lehrlinge zu Sais*, sondern auch kontrapunktisch auf die naturhistorischen Lehren des 18. Jahrhunderts von Albrecht von Haller, George Louis Leclerc de Buffon, Carl von Linné, Johann Geßner sowie Johann Wolfgang Goethes morphologische Reflexionen und die

11 *AESTAS CEREI S.*, Abb. 4, Museum Boijmans Van Beuningen, Inv.-Nr. BdH 13391.

12 Runge: Hinterlassene Schriften I (Anm. 2), S. 82.

13 *VER VENERI S.*, Abb. 4, Museum Boijmans Van Beuningen, Inv.-Nr. BdH 13390.

14 Hofmann: Caspar David Friedrich (Anm. 10), S. 280.

Sinnbilder in Jakob Böhmes *De signatura rerum*.¹⁵ Ähnlich wie Goethe steht Runge einer Fixierung auf das naturwissenschaftliche »Trennen und Zählen« reserviert gegenüber, anders als dem Autor der *Metamorphose der Pflanzen* geht es dem frühromantischen Künstler allerdings nicht um »die ursprüngliche Identität aller Pflanzenteile«. ¹⁶ Entschiedener als Goethe, der in seinem 1798 zu Papier gebrachten Essay *Zur Naturwissenschaft im allgemeinen* im Kapitel *Erfahrung und Wissenschaft* die naive Präferenz für unreflektierte Empirie mit dem Hinweis auf eine Differenz zwischen dem *empirischen* und dem *reinen* Phänomen kritisiert, verwirft Runge von vornherein die Idee und den Versuch, erkenntnistheoretisch »ein Meer auszutrinken«. ¹⁷ Runges naturmystische Vision, »allen Blumen und Gewächsen« sei »ein gewisser menschlicher Geist und Begriff«, ja, sogar eine »Empfindung« immanent, die auf »Gott« und »sein Abbild«, also den Menschen, sowie den Ursprung »vom Paradiese her« ¹⁸ verweise, wirkt auf Goethe dubios, ja suspekt. Runges Bruder Daniel sieht in den Arabesken des Zyklus *Die Zeiten* hingegen alles, »was in dem unendlichen Leben der Natur sich auf ihre Offenbarung einer ewigen Schöpfung, ewigen Erlösung und Heiligung der Welt symbolisch beziehen läßt«, ergo »das Höchste und Größte«. ¹⁹

Damit wird auch die Differenz zur Arabeskenmalerei Raffaels und seiner Schüler markiert: »Nicht Arabesken sollten diese Bilder«, so Daniel Runge, in dem Sinne sein,

wie man Rafael's [sic] Phantasiebilder so zu benennen pflegt, mit welchen dieser seine historischen Bilder von den heiligen Geschichten umzogen, damit der Sinn unter der Betrachtung dieser ein Ausruhen und eine Erholung in jenen finden möge, ähnlich wie man sich nach tiefem Erwägen übersinnlicher Dinge an den Werken der Schöpfung und dem Treiben der Welt zur Erfrischung und Stärkung erlabt; eine Abwendung zwar, das, wenn man es zum Hauptzwecke machen wollte, durch die Mannichfaltigkeit der Gegenstände in sinnverwirrende Endlosigkeit führen würde. ²⁰

15 Vgl. Peter-Klaus Schuster und Konrad Feilchenfeldt: Philipp Otto Runges »Vier Zeiten« und die Temperamentenlehre. In: *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium*. Hg. von Richard Brinkmann. Stuttgart: Metzler 1978, S. 652–669, hier S. 662, Abb. 11.

16 Johann Wolfgang Goethe: Der Verfasser theilt die Geschichte seiner botanischen Studien mit (WA II 6, S. 95–127, hier S. 121).

17 Johann Wolfgang Goethe: [Erfahrung und Wissenschaft] (WA II 11, S. 38–41, hier S. 39).

18 Runge: *Hinterlassene Schriften I* (Anm. 2), S. 24.

19 Runge: *Hinterlassene Schriften II* (Anm. 1), S. 469.

20 Ebd.

Angesichts ihrer enormen thematischen Komplexität sind die Arabesken des Zyklus *Die Zeiten* auf eine »Richtung«, stringent auf einen »bestimmten und festgehaltenen Zweck« orientiert und ihre »strenge Regelmäßigkeit«²¹ fordert, sie nicht als »leichte Decorationen« zu lesen, sondern als »das größte von Composition«,²² was dem romantischen Künstler vorschwebt: »Runge hat nicht Geringeres vor als eine Sichtbarmachung des (christlichen) Universums und eine Darstellung kosmischen Lebens.«²³ Dieses Vorhaben unterscheidet sich substantiell von jenen morphologischen Interessen, die Goethe in seiner Abhandlung *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* (1790), in seinem in Friedrich Schillers *Musen-Almanach für das Jahr 1799* veröffentlichten Lehrgedicht in Distichen *Die Metamorphose der Pflanzen* oder in der fragmentarisch erscheinenden Hexameter-Dichtung *Metamorphose der Tiere* (1820) zum Ausdruck bringt. Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum Goethe am Zyklus *Die Zeiten* vor allem die »zarte Ausführung« lobt, gleichzeitig aber apodiktisch gegenüber dem Romantiker erklärt, er wünsche nicht, dass »die Kunst im ganzen« den von Runge eingeschlagenen »Weg«²⁴ verfolge.

Auf den ersten Blick scheint das schwierige Verhältnis zwischen Philipp Otto Runge und Goethe längst grundlegend analysiert zu sein. In der einschlägigen Forschungsliteratur oder in den maßgeblichen Handbüchern und Ausstellungskatalogen erscheinen der hier zitierte, aber auch andere gescheiterte »Versuche kunsterzieherischer Einflußnahme« Goethes in hellem Licht, sein Adlatus Johann Heinrich Meyer wird mit milder Geste zum versierten »Kunstgelehrten«, ja »zum Ratgeber und Förderer in allen Kunstangelegenheiten«²⁵ nobilitiert und Runge als trotziger Verlierer und romantischer Opponent apostrophiert, der nach der Enttäuschung über das Ergebnis der *Propyläen*-Preisauflage 1801 »keineswegs einsichtig« sein »radikales Aufbegehren gegen Goethes Autorität«²⁶ kundgetan habe. An diesem Bild, das sich retrospektiv in das populäre psychologische Deutungsmuster einer als Kränkung und Zurückweisung erfahrenen rigiden Be-

21 Ebd.

22 Runge: *Hinterlassene Schriften* I, S. 33.

23 Hinrich Ahrend: *Verschlungene Lineaturen. Die Poetik der Arabeske in Ludwig Tiecks Erzählwerk*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 67.

24 [Johann Wolfgang Goethe] an [Philipp Otto Runge], 3.6.1806. In: Philipp Otto Runge's Briefwechsel mit Goethe. Hg. von Hellmuth von Maltzahn. Weimar: Goethe-Gesellschaft 1940, S. 39.

25 Dirk Kemper: [Art.] *Propyläen*. In: *Goethe-Handbuch*. Bd. 3: *Prosaschriften*. Hg. von Bernd Witte und Peter Schmidt. Stuttgart, Weimar: Metzler 1997, S. 578–593, hier S. 591 und 578.

26 Regine Gerhardt: *Die Weimarer Preisaufgaben 1800/01*. In: *Kosmos Runge. Der Morgen der Romantik*. Hg. von Markus Bertsch u.a. München: Hirmer 2011, S. 112–118, hier S. 118.

wertung einzupassen scheint, ist vieles ungenau, ja unstimmig. Es stellt sich nicht nur die Frage, in welcher Weise Goethe hier als Autorität gesehen wird, auch die These, Runge habe am Ende »Zweifel an seinem Wettbewerbsbeitrag gehabt«²⁷, erweist sich als unrichtig und wenig quellenkundig.

Tatsächlich hat Runge viel früher, seit Beginn seiner Studien bei Nicolai Abraham Abilgaard und Jens Juel an der Kopenhagener Akademie, Einwände gegen die schematische Beschäftigung mit der antiken Plastik und die Maximen »einer normativen Ästhetik des Klassizismus«²⁸ erhoben. Schon nach wenigen Studienwochen an der Akademie formuliert er 1799 in einem Brief an seinen Hamburger Zeichenlehrer Heinrich Joachim Herterich Überlegungen, die im Ansatz der Radikalkritik ähneln, die der Berliner Akademiedirektor Johann Gottfried Schadow 1801 in der Zeitschrift *Eunomia* an Goethes im letzten Stück des dritten Jahrgangs der *Propyläen* erschienener *Flüchtiger Übersicht über die Kunst in Deutschland* geübt hat. Schadow, der bedeutendste deutsche Bildhauer der Napoleonischen Ära, der aus seinem physiognomisch-phrenologischen Interesse heraus einen individualisierten Klassizismus postuliert, wendet sich in seiner Replik auf die wenig tiefgründige Philippika in den *Propyläen*, die zum Bruch mit den Weimarer Kunstrichtern führt, gegen die Oberflächlichkeit einer von Goethe zum Maßstab erhobenen Idealisierung.²⁹ 1799 polemisiert auch Runge gegen diesen Normanspruch und das zum Schema simplifizierte idealisierende Konzept einer klassizistischen Kunstwahrheit.

Es komme ihm »sehr sonderbar vor«, erklärt Runge gegenüber Herterich, »daß die jungen Leute erst nach den idealischen Köpfen zeichnen sollen«, obwohl sich so ein »individueller Ausdruck«³⁰ verflüchtige. Er bekennt: »Wie habe ich mich davor *geängstigt*, das Gefühl zu verlieren; daß ich einst ein Gesicht zeichnen könnte ohne Ausdruck, ohne daß nur irgend etwas anders da wäre, als Augen,

27 Ebd.

28 Frank Büttner: Philipp Otto Runge. München: C.H. Beck 2010, S. 20.

29 Die Verärgerung Schadows über Goethe manifestiert sich auch in einer auf die Jahre 1801/02 zu datierenden Karikatur, die den Dichter nach der 1800 entstandenen Kreidezeichnung von Friedrich Bury ganz unidealisch als inthronisierten Wolkengott mit Strahlenkranz und am Bildrand als einen anthropomorphisierenden Tierarabesken ähnlichen, aggressiv kläffenden Hund darstellt. Vgl. Gottfried Schadow: Karikatur auf Goethe (nach der Kreidezeichnung Friedrich Burys 1800) Feder. 1801/02. In: Goethe. Sein Leben in Bildern und Texten. Hg. v. Christoph Michel. Frankfurt/Main: Insel Verlag 21988, S. 286.

30 [Philipp Otto Runge] an H.[einrich] J.[oachim] Herterich, 22.11.1799. In: Runge: Hinterlassene Schriften II (Anm. 1), S. 32.

Mund und Nase; und wie kann ich mich noch davor ängstigen!«³¹ Die Forderung nach einer Objektivierung künstlerischer Individualität in der Form konkretisiert Runge 1801 in einem ausführlichen Schreiben an seinen Bruder Daniel, in dem er erklärt, sich »der jetzigen verkehrt laufenden Fluth«³² entschieden entgegenstemmen und jede Nachahmung meiden zu wollen. Eine Orientierung an »Rafael'schen Tapeten« kommt für ihn nicht in Frage, er erklärt:

Wenn ich bloß ein Copist, oder ein Mensch hätte werden wollen, der das Höchste in einer schönen Zusammensetzung von verschiedenen Figuren, oder in Ausführung in Farben u.s.w. gesucht hätte, so wäre ich besser davon geblieben, oder ginge noch zu einem bürgerlichen Leben zurück.³³

Nicht nur im Kontext dieses Credos, sondern auch vor dem Hintergrund seiner in Kopenhagen geäußerten Kritik müssen die 1802 in der Jenaer *Allgemeinen Literatur-Zeitung* in onkelhaftem Ton vorgebrachten Monita Meyers, die sich gegen seine als Beitrag zur Preisaufgabe in Weimar eingereichte Zeichnung *Achill und Skamandros* wenden, von Runge wie Quisquilien eines praxisfernen, uninspirierenden Kritikers gewirkt haben. Dieses Verdikt aus Weimar ist für Runge umso überraschender, als er sich im Verlauf der Arbeit bei der Figurendarstellung schließlich eng an den von Goethe und Meyer hochgeschätzten Johann Heinrich Wilhelm Tischbein anlehnt.

Die Anklänge sind bei der 1801 fertiggestellten Pinselzeichnung in Schwarz, Grau und Weiß über Bleistift auf blaugrauem Papier³⁴ noch augenfälliger als bei der dann eingereichten Zeichnung auf braun grundiertem Papier³⁵: Der »idealschöne Kopf von links mit dem sphingengezierten Helm«³⁶ der Zeichnung *Sieben Heldenköpfe* (Abb. 32) von Tischbein entspricht, was den Helmschmuck, das stilisierte Profil, die betonte Augenpartie sowie die Haar- und Barttracht betrifft, ganz der Darstellung des Achilles von Runge (Abb. 33) und unterscheidet sich signifikant vom berühmten Vasenbild des Exekias *Achill beim Brettspiel mit Aias* (um 530 v. Chr.) und den vielen anderen Bildnissen des Kriegshelden.

31 Ebd.

32 [Philipp Otto Runge] an [Daniel Runge], 6.10.1801. In: Runge: Hinterlassene Schriften II (Anm. 1), S. 88.

33 Ebd., S. 93.

34 Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 34227.

35 Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 34231.

36 Gudrun Körner: Cottas Homer. Zeichnungen nach Antiken von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Marbach/N. 2006 (= marbacher magazin Nr. 114), S. 52, Abb. S. 50.

Der von Tischbein präferierte Achill ist, wie Christian Gottlob Heyne 1801 anlässlich der Publikation der »bereits in Neapel hergestellten Kupferplatten«³⁷ bei Johann Christian Dieterich in Göttingen unter dem Titel *Homer nach Antiken gezeichnet* erläutert, den Zeitgenossen vor allem durch eine Statue in der Villa Borghese bekannt. Erstaunlicherweise gilt in der *Opinio communis* dieser bis in das Detail offensichtliche Einfluss von Tischbeins Publikation lediglich auf »Runges Verwendung zeitgemäßer pompejanischer Ziermotive«³⁸ als wahrscheinlich.

Meyers präpotenter Aufforderung, Runge möge sich jetzt ernsthaft dem »Studium des Alterthums und der Natur, im Sinne der Alten« widmen sowie in den Werken »großer Meister« den »Gang ihrer Gedanken«³⁹ suchen, steht dessen Urteil über die »Copisten« und seinem 1801 formulierten Grundsatz, sich über »die Gedanken *erst* und *dann* die Composition«⁴⁰ Klarheit zu verschaffen, diametral entgegen: Seine Arabeskenkonzeption belegt das deutlich. Malerkollegen, die umgekehrt verfahren, vergleicht er mit Schiffern, »denen ihr eigentlicher Wind nach dem Orte ihrer Bestimmung mangelt, und die nun auf ewig vor Anker liegen.«⁴¹ Runges grundsätzliche Einwände gegen eine normative Fixierung auf die Antike werden durch Meyers Urteil bestätigt, aber keinesfalls verursacht. Fundamentale Zweifel am Sinne derartig lebensferner Themenstellungen bekundet er bereits lange vor seiner Arbeit an den Entwürfen zur dann eingereichten Pinselfeichnung *Achill und Skamandros*. Gegenüber Johann Michael Speckter, dem Teilhaber am Geschäft seines Bruders in Hamburg, äußert er Anfang 1801 über die in den *Propyläen* veröffentlichten Preisaufgaben in einem vom Gros der Forschung ignorierten Brief: »Die beiden neuen Aufgaben sind mir beym ersten Anblick sonderbar vorgekommen; das erste, weil es so oft dargestellt ist, und das zweyte schien mir, mit Verlaub zu sagen, gar lächerlich.«⁴² Dennoch entschließt er sich zur Teilnahme am Weimarer Wettbewerb und macht sich kurze Zeit später an die Arbeit. Die erhaltenen Entwürfe⁴³ belegen Runges Versuche, das

37 Ebd., S. 9.

38 Peter-Klaus Schuster: Allegorien und Gelegenheitsarbeiten. In: Runge in seiner Zeit. Hg. von Werner Hofmann. München: Prestel 1977, S. 104–135, hier S. 125.

39 Zitiert nach: Philipp Otto Runge Briefwechsel mit Goethe (Anm. 24), S. 26.

40 [Philipp Otto Runge] an [Daniel Runge], 6.10.1801. In: Runge: Hinterlassene Schriften II (Anm. 1), S. 90.

41 Ebd.

42 Ebd., S. 63f.

43 Der enge Bezug des Blattes *Achill über den Baum steigend; Studie eines Schildes; Studie einer Libelle (am rechten Bein des Achill)* (Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 34225) zum Entstehungskontext der Entwürfe zur Zeichnung *Achill und Skamandros* wird erst bei Stephanie

Thema auf Anraten seines Kollegen Ferdinand Hartmann jenseits musealer Schemata subjektiv zu bewältigen.

Nach dem negativen Votum Goethes und Meyers erhofft sich Runge als bildender Künstler keine Avantage mehr von Weimarer Seite. Seine konsequente Lossagung von dem, so Runge im vielzitierten Dresdner Brief an den Bruder Daniel, »ganz falschen Weg«⁴⁴ der *Propyläen* und der Kunstrichter in Weimar beschleunigt die Ausformulierung lange gehegter Vorstellungen, die als Programm frühromantischer Bild- und Arabeskenwelten *in nuce* zu lesen sind. Hier findet sich der Verweis auf den Primat künstlerischer Sensitivität, die souveräne Auseinandersetzung mit den ihm bekannten Werken Raffaels und Guido Renis, die Bildmacht der Himmelskörper und des Universums, die Dimensionen individueller und kosmischer Zeit, die Negation des Klassizismus und die skeptische Distanz zur paganen griechischen Antike, die Idealisierung kindlicher Naivität⁴⁵ und die Semiotik imaginierter Landschaft – alles Aspekte, die für Runges Arabesken von Bedeutung sind. Es »hat noch keinen Landschaftler gegeben«, heißt es da in Runges Brief, »der eigentliche Bedeutung in seinen Landschaften hätte« und »Kinder müssen wir werden, wenn wir das Beste erreichen wollen.«⁴⁶

Die Auffassung, »ein Kunstwerk« entstehe »nur in dem Moment«, wo der Künstler »einen Zusammenhang mit dem Universum vernehme«,⁴⁷ rekurriert nicht nur auf seit dem Sturm und Drang geläufigen Genieentwürfen, sondern richtet sich gegen die als seelenlos verworfene Preisrichter Kunst Weimars und deutet auf seinen im Winter 1802/1803 begonnenen Zyklus *Vier Zeiten*, der das 1808 vollendete Gemälde *Der kleine Morgen* vorbereitet. Runges Vision, »Allegorien und deutliche schöne Gedanken« in der Arabeske bildmächtig werden zu lassen, der Landschaft eine »eigentliche Bedeutung« zu geben und so das Konzept einer »neuen Kunst« der »Landschafterey«⁴⁸ zu formulieren, muss Goethe, der als künstlerischer Dilettant Landschaft primär unter der Prämisse einer pit-

Jacobs: *Auf der Suche nach einer neuen Kunst. Konzepte der Moderne im 19. Jahrhundert. Runge/Goethe – Grandville/Delord – Schwind/Mörike – Manet/Mellarmé*. Weimar: VDG 2000, S. 25–43 ungeachtet des vagen Titels plausibel erhellt.

44 [Philipp Otto Runge] an [Daniel Runge?] ?2.1802. In: Runge: *Hinterlassene Schriften I* (Anm. 2), S. 5.

45 Vgl. Curt Grützmacher: *Novalis und Philipp Otto Runge. Drei Zentralmotive und ihre Bedeutungssphäre. Die Blume – Das Kind – Das Licht*. München: Eidos Verlag 1964, S. 49–65.

46 [Philipp Otto Runge] an [Daniel Runge?] ?2.1802. In: Runge: *Hinterlassene Schriften I* (Anm. 2), S. 6 u. 7.

47 Ebd., S. 6.

48 Ebd., S. 6 und 7.

toresken Impression, enzyklopädisch oder »auf bloß empirischer Basis«⁴⁹ wahrnimmt, ebenso wie seinem Adjunkt Meyer rätselhaft vorkommen. Runges Überzeugung nach kann ein Kunstwerk »nicht mehr im homogenen mimetischen Verweis auf die Wirklichkeit« aufgehen, »sondern ist künstlerisch-schöpferischer Reflex auf die Mehrschichtigkeit der menschlichen Empfindung und damit eine eigene Wirklichkeit, die in komplexen Symbolverweisen Ausdruck sucht.«⁵⁰ Runges allegorische Kompositionen zielen ebenso wie Caspar David Friedrichs Bildfindungen ungeachtet einer irritierend »komplizierten Syntax« auf das Elementare, das »Verborgene.«⁵¹

Goethe sieht diese Intentionen hingegen von einem »Irrlicht« geleitet, das »vom heitern und glücklichen Naturwege in die abstrusen und wunderlichen Labyrinth« der Arabeskenkunst führe und von dem »kein Heil zu erwarten«⁵² sei. Sein Bekenntnis, die Arabesken in Runges Zyklus *Vier Zeiten* »nicht eben ganz zu verstehen«⁵³ sowie seine schließlich in eine grobe – so Frank Büttner – »Invektive« mündende »Abwehr der Romantik« erweist sich insofern als folgenswer, als Runge und Friedrich »bis zur Jahrtausendausstellung 1906«⁵⁴ aus dem kulturellen Gedächtnis getilgt bleiben. Vor diesem Hintergrund kann Ernst Osterkamp Einwand, die von Runge und Friedrich in Weimar eingereichten Preisaufgaben seien mit all den anderen Wettbewerbsbeiträgen »müheles« aus »der deutschen Kunstgeschichte«⁵⁵ wegzudenken, unter romantischer Prämisse für Runges *Achill und Skamandros* gelten, aber nicht für Friedrichs Zeichnungen *Prozession bei Sonnenaufgang* und *Fischerhütte am See* und mitnichten für das von Goethe als unverständlich monierte Zeugnis frühromantischer Kunstphilosophie, die *Vier Zeiten*. Aber was empfanden die Weimarer Kunstrichter abgesehen von

49 Werner Busch: Die Ordnung im Flüchtigen – Wolkenstudien der Goethezeit. In: Goethe und die Kunst. Hg. von Sabine Schulze. Ostfildern: Hatje 1994, S. 519–527, hier S. 523.

50 Stephanie Jacobs: Auf der Suche nach einer neuen Kunst. Konzepte der Moderne im 19. Jahrhundert. Runge/Goethe – Grandville/Delord – Schwind/Mörke – Manet/Mallarmé. Weimar: VDG 2000, S. 59.

51 Hofmann: Caspar David Friedrich (Anm. 10), S. 258.

52 [Johann Wolfgang Goethe] an [Philipp Otto Runge], 23.3.1810 (Philipp Otto Runges Briefwechsel mit Goethe [Anm. 24], S. 102).

53 [Johann Wolfgang Goethe] an [Philipp Otto Runge], 3.6.1806 (Philipp Otto Runges Briefwechsel mit Goethe [Anm. 24], S. 39).

54 Frank Büttner: Abwehr der Romantik. In: Goethe und die Kunst (Anm. 49), S. 456–467, hier S. 467.

55 Ernst Osterkamp: »Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit«. Goethes Preisaufgabe für bildende Künstler 1799–1805. In: Goethe und die Kunst (Anm. 49), S. 310–322, hier S. 317.

den komplexen Arabesken und der als inakzeptabel verworfenen Korrelation von Naturerfahrung und Selbsterfahrung als verworren, dunkel, abstrus und grundsätzlich verkehrt? Und: Lassen sich abstrakte Kategorien und Reflexionen über Raum und Zeit überhaupt bildnerisch eindringlich imaginieren?

III. RUNGES *Die Zeiten* ALS ROMANTISCHE ERKENNTNISBILDER

Friedrichs *Der Mönch am Meer* und noch mehr das 1808 vollendete, nach seinen Vorstellungen von Gottlob Christian Kühn als symbolische Abbréviation gerahmte Bild *Das Kreuz im Gebirge* stehen für eine romantische Ikonisierung der Landschaft, die souverän die Normen der Aufklärung und des Klassizismus verabschiedet und zeitgleich vom Malerkollegen und Landsmann Runge postuliert wird, der sich 1802 mit dem Konzept seiner sogenannten »Landschafterei« vom »Schnickschnack in Weimar«⁵⁶ distanziert. Runges 1808 vollendetes Werk *Der kleine Morgen* ist wie Friedrichs *Kreuz im Gebirge* eine in Bild und Rahmung korrelierende Komposition, beide Künstler setzen sich über die Norm eines empirisch detailkorrekten, zentralperspektivisch organisierten Landschaftsraumes hinweg und thematisieren Licht und Zeit als existentielle und eschatologische Chiffre, beide Bilder haben eine mystische, gegen die Spielarten schlichten Tatsachenglaubens gerichtete Semantik und werden am oberen Rand von einer fensterartigen Abrundung umschlossen, die den Blick auf eine Engelsgruppe unter einem leuchtenden Stern lenkt, über den sich bei Runge im Rahmenfeld noch eine ins Unendliche übergehende Cherubsglorie wölbt.

Die Frage, ob Runge hier ähnlich wie Friedrich ästhetische Möglichkeiten jenseits konsequent zentralperspektivisch angelegter Bildordnungen und damit moderne Konzepte präformiert, ist sekundär, wenngleich auch in diesem Kontext deutlich wird, dass sowohl Raum als auch Zeit »keine empirischen Begriffe« sind, »die wir aus der Erfahrung unserer konkreten Umweltgegenstände ableiten könnten.«⁵⁷ Grundsätzlich gilt es doch, die Phantasie des norddeutschen Romantikers wie seine Zeitreflexion und die Epoche überhaupt ins Recht zu setzen und ungeachtet aller Filiationen in das 20. Jahrhundert nicht auf eine blasse Vorläuferfunktion zu reduzieren: Kunst kennt keinen Fortschritt. So wie die als verbor-

56 Vgl. [Philipp Otto Runge] an [Daniel Runge], 9.3.1802 (Runge: Hinterlassene Schriften I [Anm. 2], S. 14).

57 Hans Jörg Fahr: *Zeit und kosmische Ordnung. Die unendliche Geschichte von Werden und Wiederkehr*. München: dtv 1998, S. 55.

gene Sphäre der Randarabesken konzipierte Cherubsglorie doppelt deutbar ist, von der Peripherie zum Lichtzentrum als allmähliche Auflösung wahrnehmbarer Kreatürlichkeit und umgekehrt, von der Lichtquelle nach vorn und außen, als zunehmende Individualisierung, so steht auch der *Kleine Morgen* als Bild in einem geplanten Zeitzyklus, der den Morgen, Tag, Abend und die Nacht als Anfang und Ende, Geburt und Tod, Schöpfung und *Finis mundi*, Zeit und Ewigkeit visualisiert, denn für Runge ist die Tages- und Jahreszeit kosmische Zeit, jede Lebenszeit Naturgeschehen und Zeichen einer Schöpfungsoffenbarung. Die schon in der niederländischen Malerei der Renaissance commune Überlegung, dass die Zeit einen »Kreislauf«⁵⁸ beschreibt, der in sich selber beschlossen ist und ein Vorher sich beständig im Jetzt wiederhole, veranschaulicht auch Runge in seinem 1803 geschaffenen graphischen Blatt *Der Morgen*. Im Ausgangspunkt der Rahmenarabesken steht unten ein Unendlichkeit symbolisierender Schlangenring, der zwei gegen den Urgrund des Wassers gerichtete, lodernde Fackeln umschließt.

Für das Ölbild *Der kleine Morgen* hat Runge den Ursprungspunkt der Rahmenarabesken noch einmal verändert. Statt des Schlangenringes steht jetzt die hinter der Horizontlinie des Erdenrunds aufgehende Sonne als Zeichen zyklischer Permanenz nichtmenschlicher Natur, flankiert von zwei Genien, die, weiblich und männlich, eine kosmische Ordnung als Voraussetzung allen Lebens, als apriorische Bedingung der Menschennatur sowie in der visuellen Wahrnehmung als Tageszeit veranschaulichen und ihre Hände den Menschenkindern entgegenstrecken, die schützend von den Wurzeln kräftiger, feuerrot blühender Amaryllis umschlossen werden.⁵⁹ Für Runge steht farbmetsaphysisch die Palette der Blautöne für den Tag, die der Gelbschattierungen für die Nacht, bezeichnenderweise wird auf seinem Blatt *Die Nacht* die Zeit vor der Morgendämmerung mit dem Heiligen Geist in Verbindung gebracht. Seine Vorstellung vom Licht knüpft an die Theosophie Jakob Böhmes an, ist aber auf dem naturwissenschaftlichen Kenntnisstand seiner Zeit.⁶⁰ Licht ist für ihn *Conditio sine qua non* für

58 Heinz Herbert Mann: Überlegungen zum Thema »Zeit« bei Pieter Bruegel d. Ä. In: Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften. Hg. von Christian W. Thomsen und Hans Holländer. Darmstadt: Wissenschaftl. Buchgesell. 1984, S. 198–207, hier S. 200f.

59 Die Bildsemantik der ähnlich anmutenden, flankierenden Randarabesken in de Passes Stich *VER VENERI S.* ist, wie eingangs skizziert, völlig different.

60 Vgl. Michael von Brück: Wo endet die Zeit? Erfahrungen zeitloser Gleichzeitigkeit in der Mystik der Weltreligionen. In: Was ist Zeit? Zeit und Verantwortung in Wissenschaft, Technik und Religion. Hg. von Kurt Weis. München: dtv 1995, S. 207–262, hier S. 261f., und Fahr: Zeit und

das zyklische Naturgeschehen, die menschliche Existenz und Beleg der Schöpfungsoffenbarung. In seiner maßgeblichen Differenzierung zwischen opaken und transparenten Farben repräsentieren die durchsichtigen Farben Finsternis und Licht, während die deckenden, undurchsichtigen als Körperfarben begriffen werden. Farblose Dunkelheit entsteht durch die Überlagerung der drei transparenten Primärfarben Gelb, Blau und Rot, die symbolisch für das Männliche, Weibliche und die irdische Liebe stehen. Weiß und Schwarz, für Runge im prismatischen Sinne keine Farben, verkörpern für ihn das Ideale und Reale.

In ihrer ästhetischen, theologischen, philosophischen und kunsttheoretischen Komplexität wirkt Runges Auseinandersetzung mit dem existentiellen und eschatologischen Problem der Zeitlichkeit und Ewigkeit bahnbrechend, zu Recht klassifiziert das von Harald Olbrich herausgegebene *Lexikon der Kunst* Runges Zyklus *Vier Zeiten* als Gründungswerk romantischer Kunst. Ähnlich wie Friedrichs *Kreuz im Gebirge* haben Runges *Kleiner Morgen* sowie die 1805 publizierte Serie *Vier Zeiten* mit den Blättern *Morgen*, *Tag*, *Abend* und *Nacht* Manifestcharakter. Runges Deutung des Zusammenhangs von Schöpfung und Weltengeschichte, seine polyfokale Darstellung der Tageszeit, Jahreszeit, Weltzeit, Ewigkeit und Lebenszeit mit den, so der Bruder Daniel Runge, Entwicklungsstufen Wahrnehmung, Lichtwerdung, Begreifen, Betrachtung und Erkenntnis⁶¹ führt *in nuce* eine im 18. Jahrhundert forciert einsetzende Verzeitlichung des Denkens vor Augen, die vor und nach 1800 im Jahrzehnt des zeitgleich Ungleichen (nämlich der Spätaufklärung, Klassik und Frühromantik) die Formulierung einer neuen Anthropologie des Zeitbewusstseins, komplexer ästhetischer Zeitreflexion sowie eines differenzierteren Geschichtsverständnisses begünstigt. In der überaus populären Kalendergeschichte Hebels *Unverhofftes Wiedersehen* oder Georg Philipp Telemanns Kantate für Soli, Chor und Orchester *Die Tageszeiten* manifestiert sich die erstaunliche Breitenwirkung und künstlerische Vielfalt dieses Diskurses.⁶²

Wissenschafts- und selbstkritisch sowie der Logik des Entwicklungskontinuums gemäß betont Runge die Unabschließbarkeit jeder Zeitdeutung. Die Polyvalenz des *Kleinen Morgen* ist deshalb auch nicht mit postmoderner Beliebigkeit

kosmische Ordnung (Anm. 57), S. 58.

61 Vgl. [Daniel Runge:] Nachrichten von dem Lebens- und Bildungsgange des Mahlers Philipp Otto Runge (Runge: Hinterlassene Schriften II [Anm. 1], S. 441–512, hier S. 473).

62 Vgl. York-Gothart Mix: Mediale und narrative Interdependenz. Zur Zeit- und Raumsemantik in Johann Peter Hebels Kalendertexten. In: Johann Peter Hebel. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München: edition text + kritik 2001 (= text + kritik, Bd. 151), S. 23–31, hier S. 27f.

zu verwechseln. In der Überzeugung der Unausdeutbarkeit verbinden sich unter frühromantischen Vorzeichen Einsichten, die sich ebenso mit dem Aufklärungsskeptiker Matthias Claudius wie auch Johann Gottfried Herders Schrift *Älteste Urkunde des Menschengeschlechtes* oder der pointierten Kritik des Verfechters einer Selbstaufklärung der Aufklärung und Mentors von Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck, dem Berliner Karl Philipp Moritz, in Verbindung bringen lassen. Ein von Runge eigens für Claudius bemalter Ofenschirm mit Scherenschnitten auf der Rückseite, die am Exempel der Urania den Motivkreis der Geburt der Liebe und des Schöpfungsmythos zum Thema machen, belegt in seiner Eigenschaft als simpler häuslicher Gebrauchsgegenstand ein weiteres Mal die Popularität des Zeitdiskurses und macht in der ihm noch eigenen Traditionsgebundenheit den radikalen Bruch mit dem Klassizismus deutlich, den der Künstler dann nach 1802 mit der Konzeption der *Vier Zeiten* und des *Kleinen Morgen* vollzieht. Die gestischen Parallelen zwischen der Aurora des *Kleinen Morgen* und der Dresdener *Venus von Medici* oder der um 1805 entstandenen Oldenburger Supraporte mit drei tanzenden Mädchen von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein sind vor dem Hintergrund dieses Epoche machenden Neubeginns sekundär.⁶³

Analysiert man die Zeugnisse kontinuierlicher Arbeit an den Arabesken der *Vier Zeiten* und am *Kleinen Morgen*, so wird Runges Intention ersichtlich, jede endgültige Deutung und einengende Zuschreibung ästhetisch zu konterkarieren. Im *Kleinen Morgen* fehlt die als Zielpunkt der Rahmenarabeske strahlende Sonne mit dem Namen Jehovas, ja, das Lichtzentrum der Cherubsglorie ist dem Postulat von der Undarstellbarkeit des Göttlichen entsprechend dem Betrachter entzogen, jetzt scheint die Lichtquelle hinter dem Bildfeld zu liegen. Gleichfalls ist der auf dem Blatt *Der Morgen* erkennbare, klare Rekurs auf die in der Theosophie Böhmies relevanten Schöpfungselemente Feuer und Wasser sowie die ursprünglich im Zentrum stehende, auf die Dreieinigkeit verweisende Konzeption zurückgenommen.⁶⁴ In Runges Werk fügt sich ausgedehntes Wissen um die Antike und die christliche Kunst, Vertrautheit mit den in Kopenhagen und Dresden studierten europäischen Maltraditionen, umfassende Kenntnis der zeitgenössischen ästhetischen Leitdiskurse sowie ein waches Interesse für die durch Claudius und Herder vermittelte indische Mythologie zu einem Bildkomplex zusammen, der ungeachtet seines enormen thematischen Abstraktionsgrades und

63 Das Homer-Zimmer für den Herzog von Oldenburg. Ein klassizistisches Bildprogramm des »Goethe-Tischbein«. Ausstellungskonzeption und Redaktion Alexandra Sucrow und Peter Reindl. Landesmuseum Oldenburg 1994, S. 37, Abb. 9b.

64 Schuster: Allegorien und Gelegenheitsarbeiten (Anm. 38), S. 106f.

theoretischen Anspruchs eine eindrucksvolle Anschaulichkeit und malerische Sinnlichkeit aufweist.

Warum ist Runges Zeitreflexion substantiell? In der lateinischen Übersetzung mit ihrem syntaktischen Minimalismus gilt die hippokratische Sentenz *Vita brevis, ars longa* als Aphorismus schlechthin. Komplexer ist der Lehrspruch bei Hippokrates: »Kurz ist das Leben, lang die Kunst, flüchtig die Gelegenheit, trügerisch die Erfahrung, schwierig das Urteil.« Die Aussage über die *Kunst*, im griechischen Original *téchne*, steht hier für die Schwierigkeit einer Anwendung adäquaten Wissens. Anders als Aristoteles in seinem Traktat *Über die Zeit*, der Zeit als lineare oder zyklische Variable der Bewegung von einem Ort aus deutet, begreift Hippokrates Zeit als Lebenszeit.⁶⁵ Beide formulieren damit Prämissen eines Zeitbegriffs, aber die grundsätzliche, von der Mythologie, der Religion oder vom Physiker Stephen W. Hawking einhellig gestellte Frage, »warum es uns und das Universum gibt«⁶⁶, beantworten sie nicht. Zeit ist als Entstehen und Vergehen, als Veränderung an uns und der Umwelt, aber nicht per se sinnlich erfahrbare. Der von Norbert Elias konstatierte »Fremdzwang«⁶⁷ sozialer Zeitinstitution manifestiert sich im Abbild des Tageszyklus auf dem Zifferblatt, im Auf und Nieder des Stundenzeigers, der mittags und mittenachts den Zenit durchmisst. Ungeachtet dieser überall präsenten Visualisierung des Tagesrhythmus bleibt das Wesen der Zeit eine, wie Runge veranschaulicht, unausdeutbare Urfrage. Es lassen sich naturwissenschaftlich bestenfalls Hypothesen darüber aufstellen, wann Zeit entstanden ist, ob Zeit unendlich lange fortwährt oder nach endlicher Dauer wieder aufhört. Runges Zeitreflexion integriert Mensch und Kosmos, Intellekt und Existenz, Physis, Psyche und Sexus, Natur und Kultur in einem Entwurf und wendet sich gegen eine mit dem Empirismus der Aufklärung populär werdende Polarisierung von Natur sowie auf Erfahrung beruhender Erkenntnis einerseits und Kultur und geisteswissenschaftlicher Erwägung andererseits. Sein Versuch, zwischen Kunst, Wissenschaft und Glaube zu vermitteln, zielt auf das Ideal der Romantiker, die unendliche Fülle in der unendlichen Einheit zu veranschaulichen. Die Komplexität dieser Idee hat Friedrich Schlegel in seinen Philosophischen Vorlesungen zeitgleich skizziert:

65 Klaus Mainzer: *Zeit. Von der Urzeit zur Computerzeit*. München: C.H. Beck 1995, S. 23.

66 Stephen W. Hawking: *Eine kurze Geschichte der Zeit. Die Suche nach der Urkraft des Universums*. Reinbek: Rowohlt 1988, S. 218.

67 Norbert Elias: *Über die Zeit. Arbeiten zur Wissenssoziologie II*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988, S. XXXI.

Das Unendliche und das Endliche scheint durch eine ungeheure Kluft getrennt und geschieden; woher käme dann da irgendein Zusammenhang, eine Verbindung, ein Übergang von dem einen zum anderen? Dies ist die große Frage, das schwierigste Problem nicht nur der Ontologie, sondern der gesamten Philosophie. Die Streitigkeiten und Widersprüche der bedeutendsten philosophischen Systeme drehen sich hauptsächlich um diesen Punkt herum, das Verhältnis des Endlichen zum Unendlichen zu bestimmen, ein vermittelndes Prinzip zwischen diesen so ganz verschiedenen und getrennten Welten aufzufinden.⁶⁸

Es ist das Verdienst Runges, die zentrale Frage überzeugend visualisiert zu haben.

68 Friedrich Schlegel: Propädeutik und Logik. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Gegr. und hg. von Ernst Behler. Bd. 13, Abt. 2: Schriften aus dem Nachlass. Philosophische Vorlesungen (1801–1807). Zweiter Teil. Hg. von Jean-Jacques Anstett. Paderborn: Ferdinand Schöningh 1964, S. 177–384, hier S. 275.

VOR UND NACH DEN »PROPYLÄEN«

Glückliches Ereignis im Zeichen der Kunst

DIE *Propyläen* ALS FRUCHT DER ZUSAMMENARBEIT GOETHES UND SCHILLERS

Schiller hat als Mitarbeiter der *Propyläen* keinen guten Ruf, im Gegenteil: »Von Schillern hoffe ich lieber gar nichts«, schrieb Goethe im Mai 1799 an Johann Heinrich Meyer. »Er ist herrlich, in so fern von Erfindung und Durcharbeitung des Plans, von Aussichten nach allen Richtungen die Rede ist, [...] aber Beystand zu einem bestimmten Zwecke muß man von ihm nicht erwarten.«¹ Im Mai des vorhergehenden Jahres dagegen, während der Verhandlungen mit Cotta, war an Schiller noch als künftigen Beiträger für das dritte oder vierte Stück des ersten Bandes gedacht worden.² Und noch im März 1799 hoffte Goethe, Schiller werde ihm und Meyer »bey den Propyläen beystehen«.³ Das war keine ganz abwegige Hoffnung, hatte Schiller doch gerade den *Wallenstein* vollendet.⁴ Auch Meyer gegenüber verlieh Goethe der Hoffnung Ausdruck, bald einen Beitrag von Schiller zu erhalten: »Von Schillern ist auch eher was für unser Institut zu erwarten.«⁵ Gegenüber Cotta stellte auch dieser selbst in Aussicht, »etwas für die Propyläen thun zu können«.⁶ Doch Goethe gab sich bereits gute drei Wochen später desillusioniert. In einem Brief an Meyer vom 7. Mai heißt es: »Schiller verspricht das beste, ich kann aber wenig hoffen.«⁷ Drei Tage später dann die eingangs zitierte Äußerung: »Von Schillern hoffe ich lieber gar nichts.«⁸

Woher ein derart resignierter Ton, der in den Äußerungen Goethes über Schiller kein zweites Mal vorkommt? Für Manfred Beetz scheint es auf der Hand zu liegen, dass Goethe einen »Anlaß zur Klage« hatte, nämlich Schillers »zurückhaltende Mitwirkung an den *Propyläen*«.⁹ Hält man sich jedoch die Si-

1 Goethe an Meyer, 10.5.1799 (WA IV, 14, S. 86).

2 Goethe an Cotta, 27.5.1798 (GCB 1, S. 22).

3 Goethe an Schiller, 16.3.1799 (SNA 38.1, S. 54).

4 Vgl. Schillers Kalender (SNA 41.1, S. 113).

5 Goethe an Meyer, 22.3.1799 (WA IV, 14, S. 51).

6 Schiller an Cotta, 13.4.1799 (SNA 30, S. 43).

7 Goethe an Meyer, 7.5.1799 (WA IV, 14, S. 81).

8 Goethe an Meyer, 10.5.1799 (ebd., S. 86).

9 So Manfred Beetz (MA 8.2, S. 24); ähnlich Dirk Kemper: [Art.] *Propyläen*. In: Goethe-Hand-

tuation vor Augen, in der Goethe den Brief an Meyer vom 10. Mai schrieb, ist der Grund für die Klage nicht ohne weiteres einzusehen. Goethe befand sich gerade in Jena und vollendete den *Sammler*, von dem er am 19. Juni als einer gemeinschaftlichen Erfindung sprach.¹⁰ Und drei Tage später heißt es: »Wie viel Antheil Sie an dem Inhalt und an der Gestalt desselben haben wissen Sie selbst«.¹¹ Wenige Tage vor dem Brief an Meyer, unter dem dritten Mai, meldet Goethes Tagebuch von einer mittäglichen Spazierfahrt mit Schiller: »er blieb bey mir zu Tische. Ueber verschiedne Gegenstände, auch über eine anzulegende Academie« – einer Akademie womöglich im Geist der Vorschläge, die Meyer für die Einrichtung von *Lehranstalten, zu Gunsten der bildenden Künste* unterbreitet hatte.¹² Und noch am selben Tag: »Abends bey Schiller das Dilettantenschema«, d.h. das erste der Schemata über den Dilettantismus.¹³ Zumal an diesen Tag ist zu denken, wenn Goethe in seine Klage über Schiller das oben auszugsweise zitierte Lob einflicht: »Er ist herrlich, in so fern von Erfindung und Durcharbeitung des Plans, von Aussichten nach allen Richtungen die Rede ist, und ich habe schon wieder diesmal, mit seiner Beyhülfe, zwey bis drey wichtige Grundlagen gelegt«.¹⁴ Zu diesem Zeitpunkt war keineswegs schon abzusehen, dass Schiller sich erst am letzten Stück der Zeitschrift mit seinem Brief über die Weimarer Kunstausstellung und mit der dramatischen Preisaufgabe beteiligen sollte. Aus bereits gemachten leidigen Erfahrungen kann daher nicht erklärt werden, dass Goethe sich schon im Mai 1799 derart ernüchtert über Schillers Anteil an den *Propyläen* vernehmen ließ.

Vom Ende her betrachtet fällt es allerdings tatsächlich schwer, einen mehr als dürftigen Anteil Schillers an der Zeitschrift positiv festzustellen. Das »Schema über die verschiednen Kunstfertigkeiten« vom 20. November 1798, das als Grundlage der bald darauf niedergeschriebenen *Sammler*-Erzählung diente, ist zwar von Schillers Hand.¹⁵ Es entstand jedoch im Gespräch mit Goethe, und

buch. Bd. 3: Prosaschriften. Hg. von Bernd Witte, Peter Schmidt (†) und Gernot Böhme. Stuttgart, Weimar: Metzler 1997, S. 578–593, hier S. 581.

10 Goethe an Schiller, 19.6.1799 (SNA 38.1, S. 105).

11 Goethe an Schiller, 22.6.1799 (ebd., S. 107).

12 GT 2.1, S. 295; vgl. Wolfgang Albrecht und Edith Zehm in GT 2.2, S. 659.

13 GT 2.1, S. 295.

14 Goethe an Meyer, 10.5.1799 (WA IV, 14, S. 86). Worin diese »Grundlagen« bestanden, ist unbekannt.

15 Vgl. GT 2.1, S. 266; SNA 21, S. 348f. Das Schema wird, zusammen mit dem Manuskript zum 6. bis 8. Brief des *Sammlers*, im Goethe- und Schiller-Archiv unter der Signatur GSA 25/W 3612 aufbewahrt.

die Tatsache, dass Goethe den *Sammler* allein ausführte, lässt auf einen überwiegenden goetheschen Anteil auch am Schema schließen. Gut schillerisch darin ist die Gegenüberstellung und Harmonisierung von Ernst und Spiel, die Schiller im ersten der Briefe über das achte Buch der *Lehrjahre* formuliert hatte, und zwar in Verbindung mit zwei Kategorien, die sich ebenfalls im Schema finden, nämlich denen des Scheins und der Realität: »Wie es auch sey, so viel ist gewiß, daß der Ernst in dem Roman« – Schiller handelt von Mignons Tod – »nur Spiel, und das Spiel in demselben der wahre und eigentliche Ernst ist, daß der Schmerz der Schein und die Ruhe die einzige Realität ist.«¹⁶ Im Achten Brief des *Sammlers* heißt es: »Nur aus innig verbundenem Ernst und Spiel kann wahre Kunst entspringen.«¹⁷ Gut schillerisch ist ferner im Schema das Konzept des schönen Scheins im Sinne von dessen Selbständigkeit gegenüber dem nachgeahmten Gegenstand.¹⁸ Im Achten Brief des *Sammlers*, in der ersten Abteilung unter der Überschrift »Nachahmer«, führte Goethe dann aus:

Der Nachahmer verdoppelt nur das Nachgeahmte, ohne etwas hinzu zu thun, oder uns weiter zu bringen. Er zieht uns in das einzige höchst beschränkte Daseyn hinein, wir erstaunen über die Möglichkeit dieser Operation, wir empfinden ein gewisses Ergötzen; aber recht behaglich kann uns das Werk nicht machen, denn es fehlt ihm die Kunstwahrheit als schöner Schein.¹⁹

Schillers Anteil am Inhalt der Zeitschrift ist nicht immer an solchen sichtbaren Parallelen zu seiner Ästhetik erkennbar. Im Fall von Meyers Gegenstandsaufsatz lässt nur die handschriftliche Überlieferung auf Schillers Mitwirkung schließen. Die Randbemerkungen, mit denen Schiller den Entwurf Meyers versah, datieren wahrscheinlich vom März 1798.²⁰ Die beiden umfangreichsten Randbemerkungen Schillers sind schon seit 1896 bekannt, weil Otto Harnack sie für Bemerkungen Goethes hielt und sie als »Zeichen seines Zusammenarbeitens mit

16 Schiller an Goethe, 28.6.1796 (SNA 28, S. 233); ähnlich Schiller an Goethe, 8. Mai 1798 (SNA 29, S. 234).

17 Johann Wolfgang Goethe: Der Sammler und die Seinigen (P II.2, S. 26–122, hier S. 120 [8. Brief]).

18 Vgl. Friedrich Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen (SNA 20, S. 309–412, hier S. 402 [26. Brief]).

19 P II.2, S. 109 (8. Brief, 1. Abteilung: »Nachahmer«).

20 Vgl. die Tagebucheinträge zum 22.–24. u. 27.3.1798, GT 2.1, S. 238. Das Manuskript wird im Goethe- und Schiller-Archiv unter Signatur GSA 64/14 aufbewahrt; vgl. des näheren Edith Zehm (MA 6.2, S. 982).

Meyer« und Zeugnis für »Goethes Anschauungen« in den betreffenden Band der Weimarer Ausgabe aufnahm.²¹ In den Nachträgen zur ersten Abteilung wurde dies jedoch korrigiert und die Hand Schillers erkannt.²² Dessen Mitarbeit und dessen Anschauungen also werden durch die handschriftlichen Randbemerkungen bezeugt, von denen es außer den beiden in der Weimarer und Münchner Ausgabe wiedergegebenen noch einige weitere, bislang unveröffentlichte gibt.²³ Die ersten beiden Randbemerkungen beziehen sich auf Meyers »Einleitung« und den Beginn des Abschnitts »Bedingungen eines Kunstwerks« (GSA 64/14 1^r–2^v). In Meyers Behauptung, dass die Malerei im Unterschied zur Bildhauerei »der Wahrheit selbst sich gleichstellen möchte«, moniert Schiller den Ausdruck »Wahrheit« und schlägt an dessen Stelle »Wirklichkeit« vor (1^v). Dieser Vorschlag verweist auf eine begriffliche Differenzierung, die in der *Ästhetischen Erziehung* noch nicht zum Tragen gekommen war, aber ein interessantes Gegenstück in Goethes Bearbeitung des *Wallenstein*-Prologs hat: Dort setzte Goethe in der letzten Strophe »Wirklichkeit« statt »Wahrheit«.²⁴ Im Fall des Gegenstandsartikels verlegt Schiller den Akzent vom Status des Bildes, Wahrheit im Verhältnis zur wiedergegebenen Wirklichkeit, auf diese selbst. Schwerer wiegt die Randbemerkung zu einer Stelle, an der Meyer das Interesse des Betrachters im affektiven Sinn pathologisch und nicht, wie von Schiller verlangt, ästhetisch definiert: »Hier scheint auf das wichtigere aesthetische *Interesse* der *Form* und Behandlung nicht genug Rücksicht genommen; das angeführte ist pathologisch.« (2^r)²⁵ Schillers Kritik könnte den Ausschlag dazu gegeben haben, dass die

21 Vgl. WA I, 47, S. 332, Z. 6–12 (danach BA 19, S. 168f.; korrekter MA 6.2, S. 991), sowie die auf derselben Seite stehende Erläuterung. Die beiden in der WA wiedergegebenen Anmerkungen finden sich auf dem zweiten Blatt des nichtfoliierten Heftes.

22 WA I, 53, S. 573; entsprechend Edith Zehm (MA 6.2, S. 990); unentschieden Siegfried Seidel (BA 19, S. 804).

23 Sie hätten ihren Platz in Bd. 21 der Nationalausgabe finden können, wo auch Schillers Anmerkungen zu Wilhelm von Humboldts Schrift *Über das Studium des Alterthums, und des Griechischen insbesondrer* gedruckt sind (SNA 21, S. 63–65). Möglicherweise war den Bearbeitern aber die Korrektur der Zuschreibung in der Weimarer Ausgabe (vgl. die vorige Anmerkung) entgangen. Eine Wiedergabe von Schillers Anmerkungen und den betreffenden Passagen des Meyerschen Textes wird die Neuausgabe der *Propyläen* enthalten.

24 Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen (Anm. 18), S. 399f. (26. Brief). Zu den beiden Fassungen des Prologs vgl. Johann Wolfgang Goethe: Prolog, von Schiller. Von Goethe bearbeitet (MA 6.2, S. 663–669, hier S. 668f.).

25 Dies ist die erste der beiden Randbemerkungen, die in der Weimarer und Münchner Ausgabe gedruckt sind (vgl. WA I, 47, S. 332; MA 6.2, S. 991). Zu den abweichenden Lesungen in der Weimarer und Münchner Ausgabe vgl. künftig die Neuedition der *Propyläen*.

gesamte Passage im Druck wegfiel und durch eine kurze Vorbemerkung ersetzt wurde.²⁶ Nicht fortgewirkt hat Schillers längere Randbemerkung zur Passage, der im Druck der einleitende Absatz vor dem ersten Abschnitt »Von den Gegenständen überhaupt« entspricht (2^v).²⁷ Nach Schillers Meinung sollte offenbar das ästhetische Wohlgefallen an die Stelle der von Meyer profilierten Bedingungen des Verstehens und eine stärker argumentativ gefasste These an die Stelle der Meyerschen Setzung treten: »Weil jedes Kunstwerk Anspruch macht, *allgemein* zu gefallen, so darf es keine andre als allgemeine Bedingungen voraussetzen. Alle bestimmte (historische oder wissenschaftliche) Notizen aber sind besondere Bedingungen« (2^v). Mit dieser Modifikation des Grundgedankens der Schrift drang Schiller nicht durch. Dasselbe gilt für den Versuch, die vier Gegenstandsarten, die über den »rein menschlichen« Gegenständen stehen, nach Maßgabe seiner Anthropologie zu gruppieren:

Individuelle Darstellungen

- a) Historische Darstellungen
- b) Characterbilder

Ideale Darstellungen

- a) [»*Poetische* oder *Mythische* und *allegorische Bilder*«]
- b) [»*Die Symbole*«] (3^v)

Meyers numerierte Einteilung, deren Ziffern 1 und 4 nochmals in a und b untergliedert sind (3^v), wurde nicht modifiziert, sondern im Druck durch eine sprachliche Aufzählung ersetzt.²⁸ Eher eine Assoziation als ein kritischer Kommentar ist die Randbemerkung »Idylle« am Beginn des Abschnitts über »reinmenschliche Darstellungen« (4^r). Im Hintergrund steht der gleichnamige Abschnitt der *Naiven und sentimentalischen Dichtung*, den Schiller hier offenbar auf die bildende Kunst anwendet. »Idylle« bezeichnet demnach keine traditionelle Bildgattung, sondern die im Bild vorherrschende Empfindungsweise (Harmonie), die zum

26 [Johann Heinrich Meyer:] Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst [1. Teil] (P I.1, S. 20–54, hier S. 20f.). Zur Goetheschen Überarbeitung der Eingangspassage vgl. Otto Harnack in WA I, 47, S. 332, sowie WA I, 53, S. 572f.

27 Meyer: Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst [1. Teil] (Anm. 26), S. 21. Dies ist die zweite der beiden Randbemerkungen, die in der Weimarer und Münchner Ausgabe gedruckt sind (vgl. Anm. 21).

28 Meyer: Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst [1. Teil] (Anm. 26), S. 22f.

ersten Teil des Abschnitts sehr gut passt, der aber Meyers ausdrückliche Einschließung des Pathetischen zu widersprechen scheint.²⁹ An einer späteren Stelle bewirkte eine Randbemerkung Schillers eine Änderung des Textes. Schiller beanstandete in der dritten von Meyer aufgestellten Kategorie, »*Poetische* oder *Mythische und allegorische* Bilder«, den Ausdruck »Poetische«, indem er ihn mit Klammern umschloss, denen er mit einem »NB« am Rand Nachdruck verlieh (12^r). Goethe nahm dies zum Anlass, »Poetische« handschriftlich durch »Erfundene (poetische im engern Sinn)« zu ersetzen und dadurch das Poetische so einzugrenzen, dass die Grenze zur Dichtung, die Schiller offenbar bewacht sehen wollte, nicht überschritten wurde.³⁰

Im Übrigen beschränkte sich Schillers Interesse auf die einleitenden Passagen des Gegenstandsaufsatzes. In den späteren Teilen finden sich keine Spuren von Schillers Hand. Einen weit bedeutenderen Beitrag zu den *Propyläen* hätte Schiller auf dem Feld der Dilettantismuskritik leisten können. Doch der von ihm verfasste Beginn zum Aufsatz »Über den Dilettantismus« blieb wie die im Gespräch mit Goethe entstandenen gemeinsamen Schemata liegen.³¹ Über den Brief *An den Herausgeber der Propyläen* und die *Dramatische Preisaufgabe* hinaus hat Schiller also kaum einen sichtbaren Anteil am Inhalt der Zeitschrift. Es wäre jedoch verfehlt, seine Rolle im gemeinsamen Projekt nur an diesem sichtbaren Anteil zu messen. Schillers Stellung in der Vorgeschichte der *Propyläen* ist bedeutender, als seine Mitarbeit am *Sammler* und am Gegenstandsaufsatz sowie seine beiden kleinen Beiträge im letzten Stück der Zeitschrift vermuten lassen.

* * *

Am 13. Juni 1794 hatte Schiller Goethe zur Mitarbeit an den *Horen* eingeladen; und Goethe hatte, nicht gerade postwendend, aber doch in herzlicher Form, am 24. Juni zugesagt und sein Interesse an einer persönlichen Begegnung bekundet.³²

29 Friedrich Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung (SNA 20, S. 413–503, hier S. 466); Meyer: Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst [1. Teil] (Anm. 26), S. 23–25.

30 Entsprechend ebd., S. 38. Dem Urteil Dönikes, dass Schillers Randbemerkungen »nicht in die Druckfassung eingegangen sind«, wird damit nicht widersprochen, da sich Dönikes Urteil nur auf die bislang veröffentlichten Randbemerkungen Schillers bezieht, vgl. Martin Dönike: Pathos, Ausdruck und Bewegung. Zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus 1796–1806. Berlin, New York: de Gruyter 2005 (= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 34), S. 133.

31 SNA 21, S. 60–62.

32 Schiller an Goethe, 13.6.1794 (SNA 27, S. 13f.); Goethe an Schiller, 24.6.1794 (SNA 35, S. 21f.).

Einen Monat später, vom 20. bis zum 23. Juli, hielt Goethe sich in Jena auf, wo er vermutlich mehrmals zu Gesprächen mit Schiller zusammentraf.³³ Dabei wurde sicher über den Plan zu den *Horen* gesprochen, denn einen Austausch über die Zeitschrift hatte Goethe in seiner Zusage vom 24. Juni vorgeschlagen. Die Beilagen zu Goethes Brief vom 25. Juli – ein Roman von Diderot und Moritz' *Versuch einer deutschen Prosodie* – lassen auf einen vorhergegangenen mündlichen Austausch über Sprache und Literatur schließen.³⁴ Schillers berühmtem Brief vom 23. August, dem sogenannten Geburtstagsbrief, ist zu entnehmen, dass Goethe von seiner Arbeit an den *Lehrjahren* berichtet hatte.³⁵ Außerdem greift Schiller ein naturwissenschaftliches Gespräch auf.³⁶ Die Frage nach dem dominierenden Thema der Gespräche führt aber auf die Ästhetik. Nicht anders können die folgenden Worte des Geburtstagsbriefs gedeutet werden: »Die neulichen Unterhaltungen mit Ihnen betrafen einen Gegenstand, der mich seit etlichen Jahren lebhaft beschäftigt.«³⁷ Schillers Brief an Körner vom 1. September 1794 bestätigt und erweitert das Thema zugleich: »Wir hatten vor sechs Wochen über Kunst und Kunsttheorie ein langes und breites gesprochen.«³⁸

Von Kunst ist nur in diesem Brief ausdrücklich die Rede, aber die große Bedeutung der Kunsttheorie und Ästhetik ist durch den Fortgang des Briefwechsels reichlich belegt. Goethe schickte am 30. August seinen kurzen Aufsatz über die *Idee: Schönheit sei Vollkommenheit mit Freiheit*.³⁹ Schiller antwortete am folgenden Tag mit einem Teil der sogenannten Kallias-Briefe und der *Fortgesetzten Entwicklung des Erhabenen*.⁴⁰ Beide tauschten sich sodann über Ramdohrs Schrift *Charis oder Über das Schöne und die Schönheit in den nachbildenden Künsten* aus.⁴¹

Zum folgenden vgl. vom Verfasser: Ungleiche Gleichgesinnte. Die Beziehung zwischen Goethe und Schiller 1794–1798. Göttingen: Wallstein 2015, S. 33–71, 73f., 77f.

33 Goethe. Begegnungen und Gespräche. Begr. von Ernst Grumach und Renate Grumach. Hg. von Renate Grumach. Bd. 4. Berlin, New York: de Gruyter 1980, S. 84, 88.

34 Goethe an Schiller, 25.6.1794 (SNA 35, S. 34).

35 Schiller an Goethe, 23.8.1794 (SNA 27, S. 27).

36 Ebd., S. 25.

37 Ebd., S. 27. Damit wird nicht bestritten, dass daneben auch über ein naturwissenschaftliches Thema gesprochen wurde (s.o.), wohl aber, dass die spätere autobiographische Erzählung in den Heften zur Morphologie (»Glückliches Ereignis«) als Hauptquelle behandelt werden kann, vgl. vom Verfasser: Ungleiche Gleichgesinnte (Anm. 32), S. 315–335.

38 Schiller an Körner, 1.9.1794 (SNA 27, S. 34).

39 Goethe an Schiller, 30.8.1794 (SNA 35, S. 43).

40 Schiller an Goethe, 31.8.1794 (SNA 27, S. 33).

41 Goethe an Schiller, 4.9.1794 (SNA 35, S. 47); Schiller an Goethe, 7. September 1794 (SNA 27, S. 39f.).

Es wurde hier nicht etwa nur ein sachlicher Austausch weitergeführt, der im Juli 1794 in Jena begonnen hatte. In seiner Antwort auf den Geburtstagsbrief reichte Goethe Schiller verbal auch die Hand: Schiller habe, schreibt Goethe, »mit freundschaftlicher Hand die Summe meiner Existenz« gezogen.⁴² Seinen Aufsatz über die Schönheit schickt er einem »Freunde [...] von dem ich hoffen kann daß er mir entgegenkommt«.⁴³ Programmatische Gemeinsamkeiten in *aestheticis* und persönliche Freundschaft waren nicht voneinander zu trennen. Zur gleichen Zeit lud Goethe Schiller zu der berühmten vierzehntägigen Konferenz nach Weimar ein und kündigte an, seinem Gast neapolitanische Landschaftsbilder zu zeigen.⁴⁴ Schiller berichtete seiner Frau Charlotte denn auch schon am dritten Tag seines Aufenthalts, bei Goethe »schöne Landschaften gesehen« zu haben.⁴⁵ Am achten Tag schrieb Goethe an Meyer: »Schiller ist schon acht Tage bey mir und bringt durch seinen Antheil viel Leben in meine oft stockenden Ideen. Wir warten mit Ungeduld auf Ihre Ankunft, um über manche Gegenstände unsre Gespräche fortzusetzen, die wir, als denckende Liebhaber, nun biß ans Gebiete des Künstlers herangeführt haben.«⁴⁶

Die Quellenlage ist eindeutig: In Gesprächen über Kunst und Kunsttheorie vollzog sich das literaturgeschichtlich folgenreiche glückliche Ereignis des Jahres 1794. Der Freundschaftsbund, den Goethe und Schiller schlossen, stand, mehr als dies gewöhnlich gesehen wird, im Zeichen der Kunst. Die »Betrachtungen harmonirender Freunde«, als welche Goethe die *Propyläen* später charakterisieren sollte, haben ihr biographisches Vorbild auch in der vierzehntägigen Weimarer Konferenz und Goethes Brief an Meyer.⁴⁷ Noch in einem spezifischeren Sinn gehört der Beginn der Freundschaft Goethes und Schillers zur Vorgeschichte der Zeitschrift. Aus der Weimarer Konferenz erwuchs neben vielem anderen der Plan einer »Correspondenz über die schöne Kunst«, wie Schiller an Cotta, oder einer »Correspondenz über gemischte Materien«, wie Schiller an Körner schrieb.⁴⁸

42 Goethe an Schiller, 27.8.1794 (SNA 35, S. 42).

43 Goethe an Schiller, 30.8.1794 (SNA 35, S. 43); vgl. allerdings Ernst Osterkamp: Wir. Was Goethe und Schiller unter Freundschaft verstehen. In: Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Hg. von Bernhard Fischer und Norbert Oellers. Berlin: Erich Schmidt 2011 (= Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie, Bd. 14), S. 179–204, hier S. 180.

44 Goethe an Schiller, 10.9.1794 (SNA 35, S. 49).

45 Schiller an Charlotte Schiller, 16.9.1794 (SNA 27, S. 48).

46 Goethe an Meyer, 22.9.1794 (WA IV, 10, S. 196).

47 Goethe an Cotta, 27.5.1798 (GCB 1, S. 21).

48 Schiller an Cotta, 2.10.1794 (SNA 27, S. 60); Schiller an Körner, 9. Oktober 1794 (SNA 27, S. 65).

Als Beilage zu seinem Brief an Goethe übersendete Schiller eine Woche nach seiner Rückkehr den von ihm so genannten Brief, »der unsere Korrespondenz eröffnen soll«. ⁴⁹ Die private Korrespondenz hatte längst begonnen, nun sollte sie von einem zwanglosen Austausch mit dem Ziel der Veröffentlichung in den *Horen* begleitet werden. ⁵⁰ Schiller war mit der essayistischen Form des Briefs vertraut, man denke an die Briefe über *Don Karlos*, die Kallias- und die Augustenburger Briefe. Die beiden letzteren Suiten von Briefen wurden durchaus an einen einzelnen Adressaten gesendet (Christian Gottfried Körner und Friedrich Christian von Augustenburg), der Adressat fungierte hier jedoch nur als privilegierter erster Leser. Erreicht werden sollte künftig und letztlich die literarische Öffentlichkeit.

Genauso verhielt es sich mit Schillers »Brief«, der dem privaten Brief an Goethe vom 8. Oktober 1794 beilag und heute verloren ist. ⁵¹ Er sollte laut Schiller dazu dienen, die Begriffe über das Wesen des Schönen zu klären. ⁵² Aus Goethes Entwurf zu einem Gegenbrief lässt sich schließen, dass Schiller vor zwei Wegen und Abwegen auf der Suche nach dem Wesen des Schönen warnte und diese an einem Portrait exemplifizierte. ⁵³ Argumentativ scheint sich Schiller im Rahmen der Kallias-Briefe bewegt und vor allem dem Problem der objektiven oder aber subjektiven Natur des Schönen gewidmet zu haben. Die briefliche Form war hier vermutlich genauso schwach ausgeprägt wie dort oder etwa auch in Schillers späterem Brief *An den Herausgeber der Propyläen*. Die Sprechinstanz ist mit dem Theoretiker Schiller identisch. Gut eine Woche später meldete Goethe, ein Konzept zu einem antwortenden Beitrag diktiert zu haben. ⁵⁴ Das Schicksal dieser mit vielen Fehlern behafteten Diktatniederschrift von der Hand Paul Götzes verdient kurz erzählt zu werden. Sie wurde im Juli 1894 von Otto Harnack in Goethes Nachlass entdeckt, mit dem Goethe-Schiller-Briefwechsel in Zusammenhang gebracht und 1895 von Bernhard Suphan im Goethe-Jahrbuch veröffentlicht. ⁵⁵ 1911, also schon gut fünfzehn Jahre nach ihrer Entdeckung, waren die beiden Folio-Doppelblätter jedoch nicht mehr auffindbar. ⁵⁶ Auch den Bearbeitern des

49 Schiller an Goethe, 8.10.1794 (SNA 27, S. 64).

50 Den Plan der Veröffentlichung bezeugen die beiden in Anm. 48 genannten Briefe Schillers.

51 Zum späteren Schicksal dieses Briefs vgl. Goethe an Schiller, 28.10.1795 (SNA 35, S. 404).

52 Schiller an Goethe, 8.10.1794 (SNA 27, S. 64).

53 Zur Überlieferung und zum Text des Goetheschen Konzepts vgl. die folgende Darstellung.

54 Goethe an Schiller, 19.10.1794 (SNA 35, S. 75).

55 Bernhard Suphan: Goethe an Schiller. Oktober 1794. In: GJb 16 (1895), S. 30–35, hier S. 34.

56 Dies geht aus einer handschriftlichen Randbemerkung im Editoren-Exemplar der Weimarer Ausgabe hervor, das im Goethe- und Schiller-Archiv steht (WA IV, 18, S. 102, Nr. 3094c).

betreffenden Bandes der Schiller-Nationalausgabe von 1964 stand das Konzept nicht zur Verfügung. Erst Martin Ehrenzeller machte das Konzept wieder auffindig, möglicherweise unter Briefen Goethes an Meyer; als dort befindlich wurde es jedenfalls nach der Wiederentdeckung verzeichnet.⁵⁷ Es wurde in der Folge nochmals umgelagert und liegt heute unter Konzepten und nicht abgesendeten Ausfertigungen von Briefen an Schiller.⁵⁸

Die wechselvolle Geschichte des Manuskripts, die damit hoffentlich an ihr Ende gekommen ist, verweist auf die Schwierigkeit der Einordnung. Auch zwei archivarische Einträge auf der ersten Seite legen davon Zeugnis ab: »K. Ph. Moritz?«; »Heinrich Meyer«.⁵⁹ Die jahrzehntelange Unauffindbarkeit rührt wahrscheinlich von solchen schwankenden Einordnungen und damit verbundenen Umlagerungen her. Auch die heutige Ablage unter Konzepten zu Briefen an Schiller ist aus sachlichem Gesichtspunkt nicht ganz glücklich. Denn es handelt sich ja um ein Konzept nicht zu einem privaten Brief an Schiller, sondern zu einem Brief im uneigentlichen Sinn: einem theoretischen Aufsatz in brieflicher Form, der letztlich an die Öffentlichkeit gerichtet war.⁶⁰ Bei genauerem Hinsehen wird nämlich erkennbar, dass Goethe sich viel stärker auf die briefliche Form einlässt als Schiller, indem er die Sprechinstanz fiktionalisiert. Der Absender des Briefs gibt sich als jemand aus, der »gute Künstler bilden« will, und spricht schon von »unsern Schülern«, bezieht also die Adressatenfigur gleichsam in dieses Unternehmen ein. In der Imagination versetzt sich die Sprechinstanz unter seine Schüler, so als könne er in den Gang ihrer Ausbildung bereits eingreifen:

Indem wir nur vorerst gute Künstler bilden wollen setzen wir in unsern Schülern ein mäsiges naturell voraus, ein Auge daß die Gegenstände rein sieht, ein Gemüth daß geneigt sey sie zu lieben einen mechanischen trieb der Hand, dasjenige daß das Auge empfängt gleichsam unmittelbar in irgend eine[r] Materie wieder hinzugeben, und so fragen

57 Vgl. Manfred Beetz (MA 8.2, S. 152).

58 Signatur GSA 29/432,II, Bl. 1–4.

59 Vgl. das Faksimile (MA 8.2, S. 35).

60 Mit dieser Differenzierung folge ich Irmtraud Schmid: Was ist ein Brief? Zur Begriffsbestimmung des Terminus »Brief« als Bezeichnung einer quellenkundlichen Gattung. In: *Editio 2* (1988), S. 1–7, hier S. 6. Dem hie und da gemachten Versuch, das Konzept als eine Distanzierung Goethes von Schillers am 31. August übersendeten Schriften zu lesen, steht daher nicht nur der Bezug und der Gehalt des Goetheschen Konzepts, sondern auch dessen Gattungsscharakter entgegen, vgl. dazu zuletzt Bernd Witte: Paradoxien der klassischen Literatur. Goethes frühe Mitarbeit an Schillers *Horen*. In: *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe* (Anm. 43), S. 85–100, hier S. 86.

wir denn: wie wir diese bilden wolten [lies: wollen, G.B.]? damit sie im stand gesetzt würden sich über unsre Erwartung in der Folge selbst auszubilden.

[...]

Lassen Sie mich [...] annehmen, daß unsre Schüler was sie sehen schon [] auf eine leidliche Weise nachzubilden wissen, lassen sie uns sodann unsre Schuhlen [lies: Schüler, G.B.] in verschiedene Klassen eintheilen, und sehen was wir sie darinnen zu lehren haben, lassen Sie uns streng verfahren, und keinen eine stufe weiter rücken biß er es verdient und sich diese Stufe selbst er[o]bert hat. Künstler die zu schnell und ohne vorbereitung in das Höhere der Kunst gerückt werden, gleichen den Menschen die vom Glücke zu schnell erhoben werden sie wissen sich in ihren Zustand nicht zu finden können von dem was ihnen zugeeignet wird selten [] einem [lies: einen, G. B.] mehr als oberflächlichen Gebrauch machen.⁶¹

Diese Ausführungen, mit denen das Konzept abbricht, nehmen unverkennbar den Anspruch der *Propyläen* vorweg, auf Künstler und auf deren akademische Ausbildung Einfluss zu nehmen. Neben der Fiktionalisierung der Sprechinstanz weist der Brief noch zwei weitere Merkmale auf, die ihn hinsichtlich seiner Textgattung von einem privaten Brief unterscheiden. Erstens referiert der Sprecher die Argumentation des vorhergegangenen Briefs viel ausführlicher, als das in privaten Briefen üblich ist. Ein realer Adressat muss ja üblicherweise nicht oder nur punktuell daran erinnert werden, was er im vorhergegangenen Brief geschrieben hat. Zweitens haben weite Teile des Textes eine expositorische Funktion im Hinblick auf die Themen der geplanten Korrespondenz. Dem Konzept fehlt also die relative Geschlossenheit und Selbständigkeit der privaten Mitteilung. An die Stelle einer solchen Mitteilung tritt eine Ankündigung, die den lehrhaften Charakter der Korrespondenz ausstellt, indem sie ihn dementiert:

[L]assen Sie mich dagegen auf meiner Seite in der Region bleibe[n] die ich durchsuche und durchforsche, lassen Sie mich wie ich immer gethan von Sculpturen und Mahlereyen besonders ausgehen, und [lies: um, G.B.] zu fragen; waß denn der Künstler zu thun habe, damit nach seinen vielfältigen einzelnen Bemühungen, der Zuschauer endlich noch [lies: doch, G.B.] das Ganze sehe, und Ausrufe: es ist Schon [lies: Schön, G.B.]!

61 Vgl. das Faksimile in MA 8.2, S. 40–42, sowie Friedrich Schiller. Johann Wolfgang Goethe. Der Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. und kommentiert von Norbert Oellers unter Mitarbeit von Georg Kurscheidt. Bd. 2: Kommentar. Stuttgart: Reclam 2009, S. 14. Im Zitat werden einige der von Bernhard Suphan und anderen vorgeschlagenen Emendationen und Konjekturen benutzt, darunter auch Tilgungen, angezeigt durch leere eckige Klammern.

Da wir beyde bekennen daß wir dasjenige noch nicht wissen, wenigstens noch nicht deutlich und bestimmt wissen, wovon wir uns so eben unterhalten; sondern vielmehr suchen, da wir einander nicht belehren wollen, sondern einer dem andern nachzuhelfen, und ihn zu warnen denckt, wenn er wie es nur leider gewöhnlich geschieht zu [] einseitig werden sollte, so lassen Sie mich vollkommene Kunstwercke gänzlich aus den Augen setzen, lassen Sie uns erst versuchen wie wir gute Künstler bilden⁶²

Gute Künstler bilden – auf den thematischen Zusammenhang dieses Erziehungsprogramms mit den *Propyläen* hat Manfred Beetz hingewiesen.⁶³ Michael Bernays zog unmittelbar nach der Entdeckung noch eine weitere Verbindungslinie zwischen der geplanten Korrespondenz über die schöne Kunst und den *Propyläen*. Der Sprecher in Goethes Konzept lobt an Schillers erstem Beitrag »daß von einem Portrait genommene Beyspiel« für die, wie ich vermute, beiden möglichen Abwege auf der Suche nach dem Wesen des Schönen.⁶⁴ Bernays fragt nun:

Wohin ist der Schillersche erste philosophirende Brief gerathen? Ist er hernach für den sechsten Brief des »Sammlers und der Seinigen« benutzt worden? Vgl. *Propyläen* 2, 2, 87 die Abweisung der Analogie ›Portrait‹ mit Goethes Worten hier: ›Das von einem Portrait genommene Beyspiel.‹ In jenem Briefe spürt man überhaupt das Wehen des Schillerschen Geistes.⁶⁵

Bernays dachte an das durch die Figur des Philosophen wiedergegebene Streitgespräch, übersah jedoch, dass Schillers Brief lange vor der Niederschrift des *Sammlers* ihren Besitzer wieder gewechselt hatte. Auf Schillers Bitte nämlich schickte Goethe sie im Oktober 1795 zurück.⁶⁶

Dass Schiller sein Manuskript bei der Gelegenheit des Schemas zum *Sammler* wieder hervorgeholt haben könnte, ist bloße Spekulation. Auch inhaltlich scheint mir mehr gegen als für Bernays' Vermutung zu sprechen. Schiller nämlich hat mit dem Portrait anscheinend zwei mögliche Abwege auf der Suche nach dem Wesen der Kunst exemplifizieren wollen. Der Philosoph des *Sammlers* hingegen be-

62 Vgl. MA 8.2, S. 37–39, sowie Friedrich Schiller. Johann Wolfgang Goethe. Der Briefwechsel (Anm. 61), S. 15.

63 Vgl. Manfred Beetz (MA 8.2, S. 152).

64 Friedrich Schiller. Johann Wolfgang Goethe. Der Briefwechsel (Anm. 61), S. 15.

65 Suphan: Goethe an Schiller (Anm. 55), S. 34.

66 Vgl. Goethe an Schiller, 28.10.1795 (SNA 35, S. 404).

harrt auf dem produktiven Verhältnis auch des Portraitmalers zum Gegenstand.⁶⁷ Das Portrait steht im *Sammler* also in einem anderen argumentativen Zusammenhang. Die nachweisbaren direkten inhaltlichen Bezüge zum Programm der *Propyläen* beschränken sich daher auf Goethes Konzept. Über die inhaltlichen Bezüge hinaus lassen sich jedoch auch formale Parallelen zum späteren *Sammler* erkennen: die briefliche Form, die fiktionalisierte Rolle des Sprechers und die gemütliche Breite des Tons. Programmatisch *und* literarisch gehört daher die in ihren Anfängen steckengebliebene ästhetische Korrespondenz des Jahres 1794 zur Vorgeschichte der Zeitschrift.

* * *

Seine bedeutendste Rolle spielte Schiller bei der verlegerischen Anbahnung der *Propyläen* und der näheren Beziehung Goethes zu Johann Friedrich Cotta. Goethe war auf dem Weg zu seiner dritten Reise in die Schweiz, als er vom 7. bis zum 16. September 1797 bei Cotta in Tübingen zu Gast war.⁶⁸ Schiller übermittelte Goethes positiven Rückblick auf die Begegnung brieflich an Cotta und ermunterte diesen, in ein näheres Verhältnis zu Goethe zu treten.⁶⁹ Cotta zeigte sich hoch erfreut und bat Schiller am 3. Oktober, hierbei den »Mittelsmann« zu machen.⁷⁰ Eine Gelegenheit dazu zeichnete sich im März des folgenden Jahres ab, als Schiller daran dachte, den Verlag des von Goethe und Meyer geplanten Buchs über Italien zu vermitteln.⁷¹ Dabei wägte er übrigens auch schon die hohen Kosten ab, die mit dem Druck eines solchen Werks hätten verbunden sein können. Doch Goethes Pläne hatten sich geändert. Als Schiller von dem Plan einer Folge von Einzelbänden unterrichtet war, trug er Cotta den Plan vor und trat dabei regelrecht in der Rolle des Verkäufers auf: »[D]iesen Verlagsartikel kann ich Ihnen anbieten«, schrieb er an Cotta, verbunden mit der nur allzuberechtigten Warnung: »wohlfeil giebt es Göthe nicht«.⁷² Schiller schlug nun folgendes Manöver vor: Cotta sollte einen Brief an Schiller schreiben, der »ostensibel«, das heißt: so gehalten war, dass er Goethe vorgezeigt werden konnte, aber eben auch so, als sei er nur an Schiller gerichtet. In diesem Brief schmeichelt sich Cotta mit der Hoff-

67 Goethe: Der Sammler und die Seinigen (Anm. 17), S. 87–89.

68 Goethe an Schiller, 12.9.1797 (SNA 37.1, S. 131).

69 Schiller an Cotta, 21.9.1797 (SNA 29, S. 135).

70 Cotta an Schiller, 3.10.1797 (SNA 37.1, S. 148f.).

71 Schiller an Cotta, 5.3.1798 (SNA 29, S. 215).

72 Schiller an Cotta, 28.3.1798 (ebd., S. 222f.).

nung, den Verlag des Goethe-Meyerschen Werks zu erhalten. Der heikle Punkt des vorhersehbaren Absatzes von Exemplaren liest sich darin folgendermaßen:

So wenig auch noch der KunstSinn in Teutschland erweckt zu seyn scheint, so läßt doch das Ausserordentliche dieses Werkes eine Ausnahme von der gewönl[ichen] Aufnahme gewöhnlicher KunstWerke erwarten: ich würde dieser Aufnahme und des dadurch zu hoffenden Absatzes noch gewisser seyn, wenn es möglich wäre, daß sich der Plan auch über andre als KunstGegenstände erstreckte[.]⁷³

Dieser ostensible Brief lag einem Brief an Schiller bei, in dem Cotta seine Meinung über das Projekt *ohne* Rücksichten auf den umworbenen Autor Goethe zu erkennen gab:

Also offen zu gestehen, gefällt mir bei diser Unternemung das nicht, daß sie blos für das KunstPublikum ist, dises scheint mir zu klein für den Verleger von G[oethes] Schriften, der auf einen sehr zahlreichen Absatz mus rechnen können; sodann Cellini – er ist noch zu neu in dem Angedenken der HorenLeser und Besizer, [...] überdiß – [...] er hat in unsern Gegenden gar wenig gefallen. [...] Ganz beruhiget würde ich daher seyn wenn Sie den H[errn] Geh[eimen]Rat bestimmen könnten, daß er mir zugleich die Zusicherung für seine künftige Produkte gäbe, zB Faust p.⁷⁴

Schillers Aufgabe war, das ostensible Schreiben an Goethe weiterzuleiten und die Interessen Cottas auf einem Wege geltend zu machen, der Cotta selbst nicht offenstand. Schiller übernahm die ihm zugedachte Rolle. Er gab in seinem Brief an Goethe Cottas Griff nach dem *Faust* als seine eigene Idee aus, indem er Cottas Bedenken wegen des Absatzes in vorsichtig abgewägte eigene Worte fasste und dann fortfuhr: »Ich kann ihm darinn als Buchhändler gar nicht Unrecht geben; da aber auf der andern Seite von dem Plane des Werks nichts erlassen werden kann, so wäre mein Vorschlag, Ihm die Expectanz auf Ihr nächstes poetisches Werk, etwa den Faust zu geben, oder es ihm lieber gleich zu veraccordiren.«⁷⁵ Zu beidem machte Schiller einen Honorarvorschlag.

Goethe ließ sich auf Cottas Forderung nach einer größeren Vielfalt des Inhalts ein, zögerte aber die Verhandlungen hinaus. Einen Monat später setzte er eine Darstellung der allgemeinen Anlage und der einzelnen Inhalte der Schrif-

73 Cotta an Schiller, 10.4.1798 (SNA 37.1, S. 274).

74 Cotta an Schiller, 11.4.1798 (ebd., S. 276).

75 Goethe an Schiller, 27.4.1798 (SNA 29, S. 228).

tenreihe auf.⁷⁶ Wiederum Schiller schickte das Exposé an Cotta, verbunden mit einem Vorschlag für das Honorar, über das er sich mit Goethe verständigt hatte, wobei er den besorgten Verleger, möglicherweise wider besseres Wissen, mit der Hoffnung auf einen bedeutenden Absatz beruhigte.⁷⁷ Auch die Einrichtung des Drucks wurde festgelegt. Als Titel des Werks gibt Schiller »Der Künstler« an. Aus Goethes Brief vom 28. Juni 1798 geht hervor, dass dieser Vorschlag von Schiller stammt.⁷⁸ Bis hin zum Titel also, der schließlich doch anders lauten sollte, reichte Schillers Einfluss als Vermittler beim Verlag der *Propyläen*. Cotta ging auf alle von Schiller genannten Bedingungen ein.⁷⁹ Das durch den Mittelsmann hergestellte Vertrauen beider Seiten war so groß, dass mit dem Druck begonnen wurde, bevor noch ein förmlicher Vertrag aufgesetzt war, und dass auf einen Vertrag am Ende ganz verzichtet wurde. Als Goethe am 16. Juli 1798 erstmals wegen der *Propyläen* an Cotta schrieb, war die Angelegenheit bereits, wie er sagt, »durch Vermittlung des Herrn Hofrath Schillers zu Stande gekommen«.⁸⁰ Man muss hinzufügen, dass dies im Wesentlichen zu Goethes Bedingungen geschehen war: Goethe gab den *Faust* noch nicht her. Dass Cotta sich auf diese Bedingungen einließ, dass es mithin zur Erscheinung der *Propyläen* in der von Goethe gewünschten Form kam, ist dem Mittelsmann Schiller maßgeblich zu verdanken. Und dieser war es schließlich, der, als es auf das Ende der *Propyläen* zuzuging, aufs Neue vermittelnd auftrat und die Gefahr einer frühzeitigen Verstimmung zwischen Herausgeber und Verleger bannte.⁸¹ So ebnete Schiller den Weg zur Herausgabe der *Propyläen*, aber auch den zu der von Cotta gewünschten und entschlossen betriebenen Gesamtausgabe von Goethes Schriften.

76 Goethe an Cotta, 27.5.1798 (GCB 1, S. 21–24).

77 Schiller an Cotta, 29.5.1798 (SNA 29, S. 240). Das folgende ebd.

78 Goethe an Schiller, 28.6.1798 (SNA 37.1, S. 314).

79 Cotta an Schiller, 9.6.1798 (ebd., S. 305).

80 Goethe an Cotta, 16.7.1798, GCB 1, S. 25.

81 Vgl. Quellen und Zeugnisse zur Druckgeschichte von Goethes Werken. Bd. 4: Die Einzeldrucke. Bearbeitet von Inge Jensen. Berlin: Akademie-Verlag 1984, S. 70–76, 83, 88f. Die Rolle Schillers als Vermittler betont auch Dorothea Kuhn in GCB 3.1, S. 24.

Die ungeschriebenen *Propyläen* – Klassizismus im Experiment¹

Entgegen der Vorstellung von Unabänderlichkeit, die gemeinhin mit einem Drucktext verbunden wird, waren die Aufsätze der *Propyläen* in den Augen ihres Hauptverfassers Johann Heinrich Meyer offenbar nicht definitiv. Die handschriftlichen Korrekturen und Ergänzungen, die in seinem persönlichen Exemplar überliefert sind, zeigen, dass der Druck nur eine momentane Fixierung darstellte (Abb. 34). Allein die Tatsache, dass Meyer weitere Veränderungen an einem gedruckten Text vornimmt, ist bemerkenswert: Zwar könnte dieses Vorgehen seiner vielbeschworenen Pedanterie angelastet werden – offensichtlich kann er seinen berüchtigten kritisierenden Gestus auch gegenüber den eigenen, bereits publizierten Arbeiten nicht mehr ablegen. Dieses Fortschreiben ist jedoch auch Indiz für die Wandelbarkeit der periodischen Schrift: Sie bezeichnet weniger eine statische Programmatik, als sie die momentane Fixierung eines Prozesses darstellt. Neben den fortgeschriebenen *Propyläen* soll dies im Folgenden besonders mit Blick auf die ungeschriebenen *Propyläen* – ihre Vorarbeiten – herausgearbeitet werden.

Legitimiert ist eine solche Vorgehensweise bereits im Titel *Propyläen*, der die ›Vorhallen‹ und nicht das ›Heiligtum‹ in den Vordergrund stellt. Jeder Jüngling strebt zwar, wie es in Goethes *Einleitung* heißt, nach dem Heiligtum, findet sich jedoch als Mann noch immer in den Vorhöfen wieder.² Mit geschichtsphilosophischer Skepsis verweist diese Metapher darauf, dass der vermeintliche Fortschritt gar keiner sein muss, dass also die konstituierte Zeitschrift nicht unbedingt dem

1 Dieser Beitrag ist Teil des Projekts *Die Kunst in der Kultur. Anfänge moderner Kunsttheorie und Kulturgeschichtsschreibung in der Weimarer Klassik* (geleitet von Prof. Dr. Sabine Schneider, unterstützt durch den SNF) und skizziert Aspekte meiner im Entstehen begriffenen Dissertation. Ich danke der Goethe-Gesellschaft Weimar für die Gewährung eines Werner-Keller-Stipendiums, das mir die Arbeit im Goethe- und Schiller-Archiv ermöglichte.

2 [Johann Wolfgang Goethe]: *Einleitung*. In: P I.1, S. III. Dass die *Propyläen* insgesamt als ›Einleitung‹ gesehen werden können, leitet Peter J. Burgard: *Idioms of Uncertainty. Goethe and the Essay*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press 1992, S. 35, aus der Wahl dieses Titels ab; Hans-Georg von Arburg: *Alles Fassade. ›Oberfläche‹ in der deutschsprachigen Architektur- und Literaturästhetik. 1770–1870*. München: Fink 2008, S. 148f., folgt ihm darin, indem er die *Propyläen* nicht als den Ort der Kommunikation, sondern als die Kommunikation selbst versteht.

Beiseitegelassenen vorzuziehen ist. Der erste Teil des Titels dieses Beitrags bezieht sich folglich auf die Tatsache, dass sich die Analyse dieser Zeitschrift nicht auf das Gesamtkonvolut von 3 Bänden à 2 Stücken beschränken darf, sondern auch das letztlich ungeschriebene Gebliebene mitherangezogen werden muss zu einer differenzierteren Beantwortung der Frage: Was sind die *Propyläen* eigentlich?

I. DIE UNGESCHRIEBENEN *Propyläen*

Die Vorgeschichte dieser Zeitschrift ist soweit bekannt:³ Von 1795–1797 beschäftigten sich Goethe und Johann Heinrich Meyer mit dem Plan einer historisch und geographisch umfassenden Darstellung der Natur, Kultur und Kunst Italiens. Das Projekt wurde jedoch nach einem knapp zweijährigen Italienaufenthalt Meyers aufgrund der Kriegswirren in Italien aufgegeben. In der Schweiz, wo sich Goethe und Meyer schließlich trafen, wurde mit Schiller brieflich die Frage diskutiert, »wo wir uns hinwenden sollen? um sowohl Meyers Kollektaneen als meinen eignen alten und neuen Vorrat aufs bequemste und baldigste zu verarbeiten.«⁴ Trotzdem verzögerte sich das damals angedachte neue Publikationsprojekt. Erst als Meyer – nach ein paar Monaten – eine zeitnahe Nutzung seiner italienischen Aufzeichnungen moniert hatte,⁵ gingen daraus 1798 die *Propyläen* hervor; die Publikation über Italien erschien hingegen, in Form von Goethes *Italienische Reise*, erst ein Jahrzehnt später. Eine These des vorliegenden Beitrags ist, dass der Blick auf diese Übergangssituation sowohl das Verständnis des ursprünglich geplanten »Italien-Projekts« als auch der fixierten Form der *Propyläen* fördert.

Dabei gilt es hauptsächlich zwei Prozesse zu beschreiben: Einerseits stellen die *Propyläen* gegenüber dem »Italien-Projekt« eine Erweiterung dar. Mit der grö-

3 Zur Entstehungsgeschichte der *Propyläen* aus dem geplanten »Italien-Projekt« heraus vgl. insbesondere: Richard Baum: Der Genius Italiens – Goethes dritte Reise in den Süden. In: Goethe und Italien. Hg. von Willi Hirdt und Birgit Tappert. Bonn: Bouvier 2001 (= Studium Universale, Bd. 22), S. 1–55; Martin Dönike: Pathos, Ausdruck und Bewegung. Zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus 1796–1806. Berlin, New York: de Gruyter 2005 (= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, NF Bd. 34), S. 117–120, sowie Claudia Keller: Goethes und Meyers »Italien-Projekt«. Perspektiven auf eine fragmentierte Klassik. In: Johann Heinrich Meyer – Kunst und Wissen im klassischen Weimar. Hg. von Alexander Rosenbaum, Johannes Rößler und Harald Tausch. Göttingen: Wallstein 2013 (= Ästhetik um 1800, Bd. 9), S. 157–174.

4 Goethe an Schiller, 14.10.1797 (FA II, 4, S. 439).

5 Meyer drängt Goethe im Brief vom 3.4.1798, etwas in der Publikationsangelegenheit zu unternehmen (GMB II, S. 35f.).

ßeren Distanz zu Italien und der Fokussierung auf Deutschland und Frankreich findet eine zunehmende Öffnung zur aktuellen Kunstproduktion statt.⁶ Wenn Goethe einige der auf seiner Reise in die Schweiz entwickelten Gedanken zu diesem Themenkreis später nicht publizieren konnte, dann ist dies vor allem der kurzen Erscheinungsdauer der Zeitschrift geschuldet. So wurden etwa die Dekorationsfragen beim Schlossbau, Darstellungen einzelner Künstler oder Überlegungen zur Künstlererziehung nicht weiter ausgearbeitet.⁷ Gleichzeitig werden Umfang und Perspektive in der Genese der Zeitschrift eingeschränkt:⁸ Vom breit angelegten, geradezu enzyklopädischen Projekt bleibt – analog zur Auflösung des italienischen »Kunstkörpers« – am Ende eine »periodische Schrift« übrig,⁹ die sich zudem nach nur zwei Jahren wiederum auflöst in vereinzelte Publikationen in der *Allgemeinen Literatur-Zeitung*.¹⁰ Diese Fragmentierung bewirkt auch eine Einschränkung der geplanten inhaltlichen Breite. Zwar verweist die noch in den *Propyläen* beachtliche Zahl unterschiedlichster Artefakte und Kunstwerke auf die ursprüngliche Breite der Konzeption; gegenüber dem Plan, mit der geplanten Italienreise auch bisher noch unbekannte Gegenden und kleinere Ortschaften Italiens zu erkunden und damit – in keiner Weise konform mit einer klassizistischen Konzentration auf die Antike und die Renaissance –, die ganze Fülle italienischer Kunstwerke systematisch in den Blick zu nehmen, stellt die spätere Realisierung jedoch eine Verengung des Blickwinkels dar, die durch programmatische Akzente auf vorbildliche Kunstwerke, wie etwa die Laokoon-Gruppe, unterstrichen wird.¹¹

6 Zur Ausweitung des Themenspektrums vgl. Goethe an Schiller, 28.4.1798 (FA II, 4, S. 528).

7 Geplant waren etwa: »Schema von Kunst und Handwerk, bezüglich auf die innere Dekoration eines Schlosses« (MA 6.2, S. 944), »Über einzelne Maler und sonstige Künstler« (ebd., S. 966) oder »Gutachten an einen jungen Maler, daß er sich in die Schule eines Bildhauers begeben möge« (ebd., S. 947).

8 Zu dieser Reduktion vgl. Dönike: Pathos, Ausdruck und Bewegung (Anm. 3), S. 120, sowie zuletzt Edith Anna Kunz: »Vorhallen« und »Heiligtum«. Text- und Kunstkonzepte von Goethes *Propyläen*. In: »Ein Unendliches in Bewegung«. Künste und Wissenschaften im medialen Wechselspiel bei Goethe. Hg. von Barbara Naumann und Margrit Wyder. Bielefeld: Aisthesis 2012, S. 35–49, hier S. 36, die die *Propyläen* als »Geschichte des Abbaus« versteht.

9 So die genaue Bezeichnung auf dem Titelblatt. Von einem »Kunstkörper« spricht Goethe in seiner *Einleitung* in die *Propyläen* (P I.1, S. XXXVII).

10 Vgl. etwa Meyers Beschreibung der *Villa Pliniana* unten auf S. 403f. dieses Beitrags.

11 Das »Italien-Projekt« wäre damit nicht nur eine Korrektur der früheren Italienreisen Goethes gewesen, sondern deutet bereits an, was Harald Tausch: Entfernung der Antike. Carl Ludwig Fernow im Kontext der Kunsttheorie um 1800. Tübingen 2000 (= Studien zur deutschen Literatur, Bd. 156), S. 214, für die Zeit unmittelbar nach 1800 darlegt: »Italien wird als geographisches Kabinett historischer Stile seh- und beschreibbar«. Diese Ausweitung des Blicks geht aus Meyers in

Dieser Prozess ist einer konzeptionellen Änderung geschuldet, die direkt auf die Auflösung der italienischen Kulturtopographie in den napoleonischen Kriegen reagiert.¹² Als formale Konsequenz dieser konzeptionellen Distanzierung von Italien rückt die ursprünglich im Zentrum stehende Gattung des Reiseberichts zunehmend in den Hintergrund. Während Goethe noch im Oktober mit Anspielung auf das ›Italien-Projekt‹ plant, »ein Epitome unserer Reise und Nichtreise«¹³ zu schreiben, erinnern in den *Propyläen* nur noch Meyers Texte *Ueber Etrurische Monumente* und *Mantua im Jahre 1797* an diese Gattung.¹⁴ Die Reduktion der Kunstwerke und ihre vom Kontext losgelöste Präsentation haben dazu geführt, dass die prozessualen Formen der *Propyläen*, wie sie etwa für die Gattung des Reiseberichts wesentlich gewesen wären, weniger als die programmatischen Seiten wahrgenommen wurden. Jene gilt es im Folgenden wieder sichtbar zu machen.

II. KLASSIZISMUS IM EXPERIMENT

1799 erscheint in den *Propyläen* Goethes Teilübersetzung von Voltaires *Le fanatisme, ou Mahomet le prophète*. Diese Rehabilitierung des formstrengen französischen Theaters hat Friedrich Nietzsche als Versuch gewertet, nach dem kulturellen »Abbruch der Tradition« wieder an diese Vergangenheit anzuknüpfen.¹⁵ Bemerkenswert jedoch ist, dass eine solche ›Anknüpfung‹ nur noch versuchsweise erreicht werden kann: »[A]ber auch der Begabteste bringt es nur zu einem

Italien angefertigten Notizen hervor, vgl. GSA 64/89–95.

12 Vgl. dazu Ingrid Oesterle: Der »neue Kunstkörper« in Paris und der »Untergang Italiens«. Goethe und seine deutschen Zeitgenossen bedenken die »große Veränderung« für die Kunst um 1800 durch den »Kunstraub«. In: Poesie als Auftrag. Festschrift für Alexander von Bormann. Hg. von Dagmar Ottmann und Markus Symmank. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 55–70.

13 Goethe an Böttiger, 25.10.1797 (FA II, 4, S. 446), sowie ähnlich: »Gespräch mit Meyer über die vorhabende rhetorische Reisebeschreibung« (Johann Wolfgang Goethe: Aus einer Reise in die Schweiz über Frankfurt, Heidelberg, Stuttgart und Tübingen im Jahre 1797 [FA I, 16, S. 200]). Vgl. dazu auch Baum: Der Genius Italiens (Anm. 3), S. 31–41.

14 Damit einher geht die zunehmende Ablösung von topographischen Beschreibungen: Die geplanten »Geographische[n] Kunstbetrachtungen« (MA 6.2, S. 968) wurden ebenso wenig gedruckt wie eine Beschreibung Stäfas (ebd., S. 969). Auch Humboldts Beschreibung des Klosters *Montserrat* wurde, entgegen anfänglicher Versprechen, nicht in den *Propyläen* gedruckt (vgl. Goethe an Humboldt, 15. September 1800 [FA II, 5, S. 67]).

15 Friedrich Nietzsche: Die Revolution in der Poesie (Aph. 221). In: F. N.: Menschliches, Allzumenschliches I. Kritische Studienausgabe. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: dtv 2009, S. 180–184, hier S. 182.

fortwährenden Experimentieren, wenn der Faden der Entwicklung einmal abgerissen ist«. ¹⁶ Diese Einsicht ist bereits bei Goethe selbst belegt. In einem Brief an Wilhelm von Humboldt schreibt er bezüglich ebender Voltaire-Übersetzung: »Ohne Ihren Brief wäre mir dieses Experiment nicht gelungen, ja ich hätte es nicht unternehmen mögen«. ¹⁷ Die explizite Bezeichnung eines einzelnen Textes der *Propyläen* als »Experiment« ist die Ausgangslage dafür, diesen epistemischen Status auch für die Betrachtung der Zeitschrift insgesamt fruchtbar zu machen. ¹⁸ Das Scheitern des »Italien-Projekts« und die Veränderungen des italienischen Kulturraums stellen einen Bruch in der Kultur dar, der das Streben nach einer neuen Normativität in der Programmatik der Zeitschrift – also Goethes Wunsch, dass die aus diesem Projekt geretteten Teile »wieder bindend für Künstler und KunstFreunde werden mögen« – als Experiment erscheinen lässt. ¹⁹ Eine solche Programmatik wieder einzusetzen, also die »Norm« nach der Abschaffung der Norm wieder einzuführen, kann nur versuchsweise geschehen. Goethes umgangssprachliche Wendung vom »Experiment« steht – wenn man vom Goethe der 1790er Jahre spricht – in engem Zusammenhang mit seinen naturwissenschaftlichen Überlegungen zum Experiment. Mit seinen *Beiträgen zur Optik* präsentierte er 1791/92 einen Umgang mit Experimenten, den er nur wenig später in *Der Versuch als Vermittler von Subjekt und Objekt* methodologisch reflektiert. ²⁰ Friedrich Steinle hat für diese, in der *Farbenlehre* zur Entfaltung

16 Ebd., S. 181. Vgl. dazu auch: Dieter Borchmeyer: Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche. Weinheim: Beltz Athenäum 1994, S. 374f., sowie Sabine Schneider: Das sentimentalische Spiel mit den Archiven des kulturellen Gedächtnisses. Schillers ludistische Ästhetik als Reflexion auf die Bedingungen künstlerischer Produktivität am Beginn der Moderne. In: Schiller der Spieler. Hg. von Peter-André Alt, Marcel Lepper und Ulrich Raulff. Göttingen: Wallstein 2013, S. 242–261, hier S. 242f.

17 Goethe an Humboldt, 28.10.1799 (WA IV, 14, S. 209).

18 Bereits Peter J. Burgard spricht vom »essentially *experimental* character« der *Propyläen*. Er bezeichnet die *Propyläen* insgesamt als »[p]rocess-oriented, open-minded, dialogic, anti-systematic, skeptical, experimental, involving the reader« (Burgard: Idioms of Uncertainty [Anm. 2], S. 32). In eine ähnliche Richtung zielt auch Edith Anna Kunz, wenn sie von den *Propyläen* als »Experimentierfeld« spricht (Kunz: »Vorhallen« und »Heiligtum« [Anm. 8], S. 36).

19 Johann Wolfgang Goethe: *Propyläen*. Eine periodische Schrift (MA 6.2, S. 131). Vgl. dazu: Oesterle: Der »neue Kunstkörper« in Paris und der »Untergang Italiens« (Anm. 12), bes. S. 60.

20 Dieser Essay steht zwischen Goethes Italienreisen und dem neuen »Italien-Projekt« und hätte nicht zufälligerweise in den *Propyläen* gedruckt werden sollen (unter dem Titel *Kautelen des Beobachters* [MA 6.2, S. 968]). Vgl. dazu die Ausführungen von: Burgard: Idioms of Uncertainty (Anm. 2), S. 105–111; Erik Forssman: Goethezeit. Über die Entstehung des bürgerlichen Kunstverständnisses. München, Berlin: Deutscher Kunstverlag 1999, bes. S. 258, sowie Johannes Grave: Der »ide-

gebrachte, Methode den Begriff des »explorativen Experiments« geprägt: Im Gegensatz zu Newtons »theoriegeleitetem Experiment« zeichnet sich jenes durch die Pluralisierung der Versuche und eine Variation verschiedener Parameter aus, wodurch eine breite empirische Sammlung resultiert, die, etwa als Reihe angeordnet, erste provisorische Ordnungen ermöglicht.²¹ Die Rede vom experimentellen Status der *Propyläen* wird im Folgenden vor diesem Hintergrund gesehen. Freilich entspricht die Übertragung von der Naturwissenschaft in das Feld der Ästhetik nicht allen Kriterien des wissenschaftlichen Experiments. Doch verschiedene in *Der Versuch als Vermittler* thematisierte Problemstellungen spielen auch in der Arbeit an den *Propyläen* eine Rolle: Die Breite der empirischen Materialsammlung, d.h. die Pluralisierung der Versuche; das Bewusstsein des problematischen Übergangs von der Erfahrung zum Urteil, dem objektivierende Elemente, wie eine wiederholte Betrachtung oder das sogenannte Rubrikenschema entgegengesetzt werden; die bewusste Anlegung verschiedener Perspektiven; die Bedeutung der konkreten Kontexte und äußeren Umstände sowie nicht zuletzt die Schwierigkeit, dieser Fülle eine Ordnung abzugewinnen – sie sind allesamt, im Folgenden noch aufzuzeigende, Aspekte, die die Arbeit im Umkreis des »Italien-Projekts« in die Nähe des naturwissenschaftlichen Experimentbegriffs bringen. Man könnte die beiden Arbeitsfelder als vergleichbare »Forschungsstile« bzw. »Experimentalkulturen« im Sinne Hans-Jörg Rheinbergers verstehen.²² Das Zusammenlesen der Übergangssituation vom »Italien-Projekt« zu den *Propyläen* mit Goethes naturwissenschaftlichem Experimentbegriff macht einen wandelbaren Klassizismus mit einem unsicheren epistemischen Status sichtbar. Denn in der Genese der Zeitschrift nach dem Scheitern des »Italien-Projekts« ist der Versuch der Ordnung durchaus als ein Versuch mit einem offenen Ende zu verstehen, worin bestimmte »Normen« experimentell der breiten Materialsammlung abgerungen werden. In einer zeitgleich mit der *Farbenlehre* publizierten Rezension der Weimarerischen Kunstfreunde wird das Bedürfnis der Gegenwart nach »strenge[n] probehaltige[n] Regeln« etwa sogleich mit der Notwendigkeit verbunden, »die Masse und Verhältnisse vieler antiker Werke zu beobachten, weil vielleicht kein einziges von denen, die noch übrig sind, als wahrer Kanon würde gelten

ale Kunstkörper«. Johann Wolfgang Goethe als Sammler von Druckgraphiken und Zeichnungen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006 (= Ästhetik um 1800, Bd. 4), S. 355–362.

21 Friedrich Steinle: »Das Nächste ans Nächste reihen«: Goethe, Newton und das Experiment. In: *Philosophia naturalis* 39 (2002), S. 141–172.

22 Hans-Jörg Rheinberger: Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas. Göttingen: Wallstein 2001, S. 150.

können«.²³ Das normative Ideal erscheint als Abstraktum, das, wenn überhaupt, erst in einer multiplen Versuchsanordnung aus konkreten, davon abweichenden Artefakten abgeleitet werden kann. Die gemeinhin als »normativ« verstandene Zeitschrift erscheint so als eine transitorische Ordnung, die aus einem aus verschiedenen Versuchen und Perspektiven bestehenden Prozess resultiert und daher keine einheitliche, lineare Theorie darstellt, sondern Brüche sichtbar lässt.

Die Schwierigkeiten und Konsequenzen, die mit dieser, an einer breiten Versuchsanordnung orientierten Herangehensweise verbunden sind, zeigen sich an der Übergangsphase vom »Italien-Projekt« zu den *Propyläen*: In ihrem kollektiven, verschiedene Bereiche umfassenden Plan stellen Goethes und Meyers Kollektaneen eine Zusammenstellung von Standpunkten und Ansichten dar, die in immer wieder neuen Versuchen geordnet werden.²⁴ Insbesondere während seiner dritten Schweizerreise, die den Ersatz zur ursprünglich geplanten Italienreise darstellt, setzt sich Goethe noch einmal der »millionenfachen Hydra der Empirie« aus. Gerade aufgrund des sich abzeichnenden Scheiterns des ursprünglichen Plans einer umfassenden Italien-Enzyklopädie stellt er sich die Frage, wie aus der Anhäufung von Material überhaupt noch Bedeutung generiert werden kann.²⁵ Die Erfahrung des »Italien-Projekts« ist die schockhafte Bewusstwerdung, dass Totalität nicht mehr möglich ist.²⁶ Vor dem Hintergrund dieser Formgefährdung nach Verlust des als organische Einheit aufgefassten »Kunstkörpers« Italien stellt das Bestreben einer normativen programmatischen Konturierung in den *Propyläen* damit – ganz im Sinne des explorativen Experiments – den Versuch dar, das Material in eine erste Ordnung zu bringen. Auf die »Schwierigkeit von dem formlosen zur Gestalt zu Gelangen«,²⁷ wie es in einem Vorbereitungsschema heißt,

23 W.K.F.: [Rez.] Versuch einer Griechen-Symmetrie des menschlichen Angesichts. In: JALZ 87 (1810), Sp. 90–92, hier Sp. 90f. Vgl. zur Frage des Ideals im Verhältnis zu konkreten Kunstwerken in Bezug auf Goethe auch: Grave: Der »ideale Kunstkörper« (Anm. 20), S. 325–327.

24 Zu Kollektaneen als Sammlung verschiedener Ansichten im Allgemeinen vgl. Safia Azzouni: Denkkollektive: Goethe mit Fleck lesen. In: Versuchsanordnungen 1800. Hg. von Sabine Schimma und Joseph Vogl. Berlin, Zürich: diaphanes 2009, S. 189–198, hier S. 190f.

25 Goethe an Schiller, 16./17.8.1797 (FA II, 4, S. 391). Vgl. in diesem Zusammenhang: Moritz Baßler: Die kulturpoetische Funktion des Symbols. Ein Verwendungsvorschlag in Anknüpfung an Goethe. In: Aktualität des Symbols. Hg. von Frauke Berndt und Christoph Brecht. Freiburg/Brsch.: Rombach 2005 (= Rombach Wissenschaften, Reihe Litterae, Bd. 121), S. 269–278.

26 Goethe schreibt am 14.8.1797 an Schiller: »Nicht eher will ich wieder kommen als biß ich wenigstens eine Satttheit der Empirie empfinde, da wir an eine Totalität nicht denken dürfen.« (FA II, 4, S. 386).

27 MA 6.2, S. 967.

d.h. auf die Schwierigkeit, die mit diesem Ordnungsversuch verbunden ist, weist bereits die große Zahl überlieferter Schemata zum Zeitschriftenprojekt hin. Innerhalb eines halben Jahres wird mittels wiederholter Anfertigung von Listen und Entwürfen an der Publikationsform und der Zusammenstellung ihrer Inhalte laboriert.²⁸ Der Versuchsstatus dieser Vorgehensweise bleibt sichtbar in der konzeptuellen Offenheit der Zeitschrift und ihrer Kritik jeglicher theoretischen Systematik, wie sie im Perspektivismus eines Textes wie *Der Sammler und die Seiligen* oder in der Bedeutung des Gesprächs bzw. der Kollektivautorschaft am deutlichsten hervortreten.²⁹ Das Umkreisen eines Gegenstandes aus unterschiedlichen Perspektiven und in mehreren Versuchen, wie es *Der Versuch als Vermittler* methodologisch stark gemacht hatte, wird in der Zeitschrift fruchtbar auf andere Gebiete, wie die Kunsttheorie, übertragen. In einem auf Diderot bezogenen Schema heißt es etwa: »Man wird so oft darauf wiederkehren bis man glaubt ihn von allen Seiten ins klare gesetzt zu haben«.³⁰

Wenn also die *Propyläen* in der fixierten Form ihre Heterogenität nicht ganz zu überspielen vermögen, so hat das wesentlich mit ihrer Entstehungsgeschichte zu tun. Das Austarieren der Spannung zwischen der Breite der Empirie und einer Theorie normativer Maßstäbe bleibt darin höchst problematisch. In der programmatischen *Einleitung* optiert Goethe ebenfalls im Sinne des explorativen Experiments dafür, dass die vorgetragenen Maximen von den Künstlern »practisch geprüft werden« sollen, da es ein schwieriges Unterfangen sei, über »einen Grundsatz theoretisch einig [zu] werden«.³¹ Die theoretisch dem Materialfundus abgerungene *eine* Maxime wird in eine Vielzahl praktischer Umsetzungen aufgelöst – ein Prozess, der die Einheitlichkeit und Eindeutigkeit, die diese eigentlich zu begründen bestrebt war, wiederum hintertreibt. Somit kann auch Goethes scheuer Wunsch, dass die unterschiedlichen Perspektiven der publizierten

28 Vgl. dazu insgesamt den Kommentar und die dort abgedruckten Entwürfe (MA 6.2, S. 944–1081).

29 Vgl. dazu Harald Tausch: *Literatur um 1800. Klassisch-romantische Moderne*. Berlin: Akademie Verlag 2011, S. 109f., sowie den Beitrag von Norbert Christian Wolf in diesem Band.

30 MA 6.2, S. 1018. Zu Goethes Übertragung dieses Verfahrens auf die Kunst vgl. Grave: *Der »ideale Kunstkörper«* (Anm. 20), S. 378f.

31 P I.1, S. XXVI. Ganz in diesem Sinne heißt es denn auch in einem Schema zu den *Propyläen* unter dem Punkt »Von Parteien«: »Praktik gegen die Theoretik« (MA 6.2, S. 972). – Zur Zunahme an Theorie in der Zeit der *Propyläen* hingegen vgl.: Ernst Osterkamp: *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*. Stuttgart: Metzler 1991 (= *Germanistische Abhandlungen*, Bd. 70), bes. S. 88–91, und zuvor bereits: Wanda Kampmann: *Goethes »Propyläen« in ihrer theoretischen und didaktischen Grundlage*. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 25 (1931), S. 31–48, hier S. 33f.

Beiträge »in Hauptpunkten hoffentlich niemals mit einander in Widerspruch stehen«, ³² nur auf das Problem zurückverweisen, das seit dem Scheitern des »Italien-Projekts« die Einheitlichkeit der Konzeption dieser Zeitschrift begleitet. Er vermag nichts daran zu ändern, dass die *Propyläen* von Spannungen und Widersprüchen gezeichnet sind – gerade weil ihre Genese der Zugangsweise des explorativen Experiments vergleichbar ist. Ein genauerer Blick auf diese komplexe Situation zwischen »Italien-Projekt« und den *Propyläen* ermöglicht nicht nur ein dynamischeres Bild der Zeitschrift, sondern macht die ihr inhärenten Widersprüche und ihre Tendenz zum Inkommensurablen sichtbar.

III. SCHWIERIGKEITEN DER FORM : DIE WEIMARISCHEN KUNSTFREUNDE ÜBER DIE GEGENSTÄNDE

Exemplarisch vorgeführt werden kann dies an demjenigen Text, der am wenigsten dazu prädestiniert scheint. Der Aufsatz *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst* büßt aus dieser Perspektive einiges an normativer Programmatik ein. Als sich Goethe und Meyer die Frage stellen, wie das in der Moderne besonders virulente Problem der künstlerischen Gegenstandsfindung behandelt werden soll, grenzt sich Goethe in einem Brief an Meyer explizit von jeglicher Dogmatik ab und nimmt eine »kritische« Vorgehensweise in Anspruch: Man könne, um die Gegenstände voneinander zu unterscheiden, »überall glückliche und unglückliche Beyspiele [...] reden lassen«. ³³ In dieser Lesart wäre der Aufsatz ein Versuch, die große Menge an Material, die Meyer in Italien gesammelt hat, radikal daraufhin zu befragen, wie die künstlerische Aufgabe der bereits zitierten »Schwierigkeit«, »von dem formlosen zur Gestalt zu gelangen«, ³⁴ von den Künstlern durch die Kunstgeschichte hindurch gelöst wurde, um das Material so in eine mögliche Ordnung zu bringen.

Von dieser Schwierigkeit war Meyer, wie ein Blick auf die unpublizierten Teile dieses Aufsatzes offenbart, selbst in doppelter Weise betroffen. In einem Entwurfsabschnitt zu zeitgenössischen Kunstwerken reflektiert er sein eigenes

32 P I.1, S. IX.

33 Goethe an Meyer, 15.9.1796 (GMB I, S. 336). Auch Meyer bestätigt in einem Brief an seinen Zürcher Freund Johann Jakob Horner eine solche, von Beispielen geleitete Methode: »di[e] Eintheilung der verschiedenen Arten der Gegenstände ist von den Kunstwerken selbst hergenommen.« (Meyer an Horner, 8. März 1799, Zentralbibliothek Zürich, Sign. Ms. M8.36 [Nr. 14]).

34 Vgl. Anm. 27.

künstlerisches Ringen mit der Darstellung des *Ödipus, der das Rätsel der Sphinx löst*, derer er sich in mehreren Versuchen und einem intensiven Austausch mit Goethe angenommen hatte.³⁵ Seine theoretischen Überlegungen zur Untauglichkeit dieses Gegenstandes erweisen sich als direkt aus den künstlerischen Experimenten, die eine Reihe von Versuchen aneinanderreihen, abgeleitet.

Ein Blick auf das Gesamtkonvolut verschiedener Entstehungsstufen dieses Aufsatzes zeigt zudem, dass die ›Schwierigkeit‹ auch die Genese des Textes selbst betrifft. Neben den Entwürfen Goethes, die Meyer ausführt und die von Goethe und Schiller wiederum überarbeitet werden, zeugen verschiedene weitere, sowohl in Goethes als auch in Meyers Nachlass erhaltene und bisher unberücksichtigt gebliebene Entwürfe davon, wie die von ihnen zu lösende Aufgabe mehrfach umkreist – und also in explorativer Weise behandelt wird.³⁶ Der Versuch einer normativen Konturierung ist auch hier an das Experimentieren geknüpft und bleibt hart an der Grenze zum Inkommensurablen. Zwar ist die auf gemeinsamen Gesprächen beruhende Kollektivität der Autorschaft im Text nicht sichtbar, doch bleibt die experimentelle Vorgehensweise im gedruckten Text präsent in der sprunghaften Argumentationsweise, in der losen Aneinanderreihung von Beispielen oder im Schwanken zwischen einer historischen und theoretischen Perspektive. Der Text enthält eine Fülle an Beobachtungen, fügt sich jedoch nicht zu einem einheitlichen Ganzen.³⁷

35 GSA 64/13. Die persönliche Erfahrung verallgemeinernd stellt Meyer die Schwierigkeit dieses Gegenstandes dar in: W.K.F.: Neue Unterhaltungen über verschiedene Gegenstände der Kunst als Folge der Nachrichten von den Weimarschen Kunstausstellungen. In: JALZ 5 (1808), hier: »IV. Vom Wunderbaren«, S. Vf.

36 Meyers Nachlass: GSA 64/13 und 64/14. Zu diesem Aufsatz generell, mit einem Hinweis auf die unpublizierte Fortsetzung: Johannes Rößler: [Art.] Über die Gegenstände der bildenden Kunst. In: Goethe-Handbuch. Supplemente Bd. 3: Kunst. Hg. von Andreas Beyer und Ernst Osterkamp. Stuttgart, Weimar: Metzler 2011, S. 343–351. Teile davon wurden jedoch als Abschnitt »III. Über Neigung und Abneigung tauglicher Gegenstände zu den verschiedenen Arten von Kunstarbeiten« in den 1808 folgenden *Neuen Unterhaltungen über verschiedene Gegenstände der Kunst* publiziert (W.K.F.: Neue Unterhaltungen [Anm. 35], S. III–V). – Beim Text in Goethes Nachlass handelt es sich um einen von den beiden gemeinsam in der Schweiz entworfenen, von Meyers Hand verfassten Text, der »vorzögl. Werke aus den[en] Gegenstände für d[ie] bildende Kst. geschöpft werd[en]« – namentlich die Werke Homers, Ovids, die Bibel, historische Werke sowie Trauerspiele – nennt (GSA 25/XXIX, N:2).

37 Bereits Johannes Rößler verweist auf die argumentative Inkonsistenz des Textes, den er vor allem als »pragmatische Handreichung« für Künstler versteht (Rößler: Über die Gegenstände der bildenden Kunst [Anm. 36], S. 349). Zu Meyers Ordnungsversuchen zwischen Kunstgeschichte und Kunsttheorie in den *Propyläen* als »erste und vorläufige Schritte« vgl. Daniel Ehrmann: Ordnen

Zieht man darüberhinaus einen weiteren, bisher unbeachteten Textentwurf einer Kunstgeschichte nach den Kategorien des Rubrikenschemas in Meyers Nachlass hinzu, so wird deutlich, dass die der Weimarischen Kunsttheorie vorgeworfene einseitige Fokussierung auf die Gegenstandsproblematik zumindest für die Planungsphase der *Propyläen* nicht haltbar ist.³⁸ Dieser Entwurf hätte insofern eine Ergänzung zum Gegenstandsaufsatz dargestellt, als sein Ziel darin besteht, »das Wesentliche jener Haupteigenschaften in besonderer Hinsicht auf Malerey und neuere Kunst darzulegen, auch zugleich trachten den Anfang allmähliche Entwicklung und Ausbildung von jeder historisch nachzuweisen«.³⁹ Er stellt also die am Gegenstand orientierte »Erfindung« in den Kontext der übrigen, auch die formalen Aspekte einbeziehenden Kategorien des bekannten, für die italienischen Aufzeichnungen verwendeten Rubrikenschemas.⁴⁰ Ist dieser Text bereits dadurch von Bedeutung, weil nur hier die von den Weimarischen Kunstfreunden verwendeten Kategorien erläutert und darüberhinaus die in den *Propyläen* ansonsten latente Verbindung von Normativität und Historizität explizit formuliert wird, so kommt ihm im gegenwärtigen Zusammenhang eine zusätzliche Bedeutung zu. Auch hier ist die normative Struktur der Kategorien des Schemas und ihrer historischen Herleitung, die meistens auf Raffael als Höhepunkt zuläuft, deutlich zu erkennen. Doch wird in der undogmatischen, an Beispielen orientierten Vorgehensweise, wie sie Goethes Forderung gemäß umgesetzt ist, auch diese Argumentation wiederum an das Experiment geknüpft, das die Gefahr der Inkommensurabilität kaum zu bändigen vermag.⁴¹ Im Vergleich zu Anton Raphael Mengs' Anwendung der Rubriken wird hier im Zeitraum von Giotto bis Raffael ein weitaus engmaschigeres Netz von Beispielen aufgespannt,

und lenken. Kunstgeschichte und Kunsttheorie in Meyers Beiträgen zu den *Propyläen*. In: Rosenbaum/Rößler/Tausch: Johann Heinrich Meyer (Anm. 3), S. 255–273, hier S. 273.

38 Diesen Vorwurf formuliert etwa Ernst Osterkamp: »Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit«. Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799–1805. In: Goethe und die Kunst. Hg. von Sabine Schulze. Stuttgart: Hatje 1994, S. 310–322, hier S. 317.

39 GSA 64/107; es handelt sich um eine Mappe mit dem archivarischem Vermerk »Propyläen?«. Der Zusammenhang mit den *Propyläen* ist zwar nicht eindeutig nachweisbar, aber dennoch sehr wahrscheinlich. Mit Sicherheit ist er ein Resultat von Meyers Studien für das »Italien-Projekt«. Dass auch dieser Text in mehreren Anläufen formuliert wurde, belegen die verschiedenen ähnlichen Varianten, die überliefert sind.

40 Vgl. zu dieser Kategorientafel Osterkamp: Im Buchstabenbilde (Anm. 31), insbes. Teil III.

41 Besonders ein Vergleich mit den entsprechenden Einträgen in Johann Georg Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* (1771) zeigt den Unterschied zwischen einer normativen Theorie und der mit Beispielen argumentierenden Erzählung Meyers.

das, indem auch individuelle Vorlieben der Künstler für gewisse Bereiche der Kunst hervortreten, Schwierigkeiten einer linearen Ansicht der Kunstentwicklung erahnen lässt. Das Rubrikenschema könnte in diesem Sinne die Rahmenbedingung eines Experiments darstellen, das untersucht, wie sich die einzelnen Kunstwerke darin verhalten, und so ihre Gemeinsamkeiten und Unterschiede offenbar werden lässt.⁴² Die große Zahl der von Meyer in Italien durchgeführten Studien, sozusagen die Pluralisierung des Experiments, bildet einen Materialfundus, der, ähnlich wie in Goethes graphischer Sammlung üblich, immer neue Zusammenstellungen ermöglicht und deutlich macht, dass eine daraus generierte Erzählung, wie etwa die einem organischen Konzept geschuldete historische Entwicklung in diesem Text, nur vorläufig sein kann.

Die Vervielfältigung des einen Versuchs ist Meyer durchwegs eine Notwendigkeit, etwa wenn er analog zur Pluralisierung der Kunstwerke und ihrer möglichen Zusammenstellung in dem, ebenfalls im Nachlass erhaltenen, Text *Ueber die Beurtheilung von Kunstwerken* folgert, dass auch die Kunsturteile pluralisiert werden müssen: »Ein Kunstwerk ist als etwas unendliches niemahls vollkommen kan niemahls für geendigt gelt[en] & daher ist alles was darüber gesagt wird wenigstens der Pruffung werth«.⁴³ Vor dem Hintergrund der hier vorgenommenen Lektüre ist diese Aussage auch eine Umschreibung der *ungeschriebenen Propyläen*: Sowohl ein Kunstwerk, als auch – im übertragenen Sinn – ein Text, stellen immer eine nur momentane Fixierung dar und könnten auch ganz anders aussehen. Die Vermutung sei erlaubt: Wären solche Reflexionen gedruckt worden, man hätte vielleicht diese sich ihrer Problematik bewusste Seite der *Propyläen* weniger übersehen.

Wird der Mehrwert einer Perspektive erkannt, die die Bedeutung von Meyers Vorarbeiten zum »Italien-Projekt« für die *Propyläen* nicht unterschlägt, so müssten seine Notizen ebenso, wie etwa die in Goethes Werkausgaben aufgenommenen Schemata, als Vorarbeiten zu dieser Zeitschrift gerechnet werden. Damit steigert sich zwar die Zahl der dieser Zeitschrift zu assoziierenden Textfragmente dramatisch – und die Probleme, die mit der Konstituierung eines solchen Textkorpus' einhergehen, können nur erahnt werden –, doch ist dies notwendig, um die Komple-

42 Zum Gedanken, dass das Rubrikenschema analog zu naturwissenschaftlichen Methoden Verwandtschaften zwischen Objekten hätte ausmachen können, vgl. Johannes Grave: Einblicke in das »Ganze« der Kunst. Goethes graphische Sammlung. In: Räume der Kunst. Blicke auf Goethes Sammlungen. Hg. von Markus Bertsch und Johannes Grave. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2005 (= Ästhetik um 1800, Bd. 3), S. 255–288, hier S. 284.

43 GSA 64/16 [alte Foliierung oben links, Pag. G].

xität der *Propyläen* und die darin begründete Problematik herauszustellen.⁴⁴ Dies zeigt in Bezug auf das Verhältnis von Natur und Kultur auch das folgende Beispiel.

IV. ORGANISCHE EINHEIT VS. LOKALE BEDINGUNGEN : MEYER IN FIESOLE

»Gegend bei Fiesole · Rheinfall bei Schaffhausen.«⁴⁵ In einem Vorbereitungsschema der *Propyläen* stehen diese beiden Einträge direkt untereinander. Die letztlich in den *Propyläen* unberücksichtigt gebliebenen Beobachtungen Goethes zum Rheinfall entstehen bekanntlich zu verschiedenen Tageszeiten aus unterschiedlichen Perspektiven und stehen damit paradigmatisch für die beschriebene Form der Experimentalkultur.⁴⁶ Wieso nun auch, wie es die Nähe dieser beiden Stichworte nahelegt, Meyers Beschreibung Fiesoles, die als zweiter Teil des Aufsatzes *Ueber etruskische Monumente* in den *Propyläen* erscheint, dieser Methode folgt, erschließt sich in einem weiteren Blick auf die ungeschriebenen *Propyläen*: Grundlage für diesen Text sind zwei Briefe an Goethe, die ihrerseits Überarbeitungen der vor Ort aufgezeichneten Notizen darstellen.⁴⁷ Während der gedruckte Aufsatz den Eindruck einer einheitlichen Zeiterfahrung entstehen lässt, indem die Beschreibung einem einzigen Spaziergang folgt, enthüllen die Textfragmente der Notizen und originalen Briefe eine heterogene Annäherung an den Ort, die aus mindestens drei Besuchen zusammengefügt ist. Erst aus dem Zusammenspiel der unterschiedlichen Stufen wird sichtbar, dass sich Meyer in mehreren Versuchen an den Ort herantastet.

In diesem Beispiel werden zudem die Spannungen sichtbar, die im Transfer des für den ursprünglichen Plan bestimmten Textkonvoluts in den veränderten Kon-

44 Trotz des Nachdrucks von Wolfgang Löhneysen 1965 (PL) wurden die *Propyläen* zu oft auf die von Goethe verfassten und in seinen Werkausgaben überlieferten Texte reduziert. In die FA und die MA wurden zudem die Goethe'schen Paralipomena nicht vollständig aufgenommen. In der WA sind zwar die meisten dieser Paralipomena enthalten bzw. vermerkt, sie sind jedoch aus dem ursprünglichen Zusammenhang gelöst und auf verschiedene Bände thematisch verteilt. Bislang existiert keine Ausgabe, die alle im Zusammenhang der *Propyläen* stehenden Textfragmente zusammenstellt.

45 MA 6.2, S. 1018.

46 FA I, 16, S. 189–196.

47 Meyer an Goethe, 7.10.1796 und 13.10.1796 (GMB I, S. 345–349 und S. 359–362). Die Notizen sind in zwei Konvoluten in Meyers Nachlass überliefert: GSA 64/89 und GSA 64/91 [»Galerien zu Florenz«, alte Folierung oben rechts, Blatt 365 verso bis 369 verso].

text der Zeitschrift begründet sind. Sie betreffen insbesondere das am Übergang zu den *Propyläen* problematisch werdende Verhältnis von Natur, Kultur und Kunst. Während die gemeinsame Betrachtung dieser Bereiche zentrales Anliegen des ›Italien-Projekts‹ war, wurde sie in den *Propyläen* mit Ausnahme weniger Andeutungen und dieses Aufsatzes Meyers, der als Überbleibsel aus dem Projekt übernommen worden war, nicht umgesetzt.⁴⁸ In der veränderten politischen und kulturellen Gestalt Italiens waren am Übergang zu den *Propyläen* die Bedingungen nicht mehr gegeben, um die Zusammenhänge zwischen diesen Bereichen zu ergründen, wie es das Ziel von Meyers explorativer Herangehensweise gewesen war. Bestehen blieb eine solche Perspektive daher allein im Hintergrund, in Form der ›morphologischen Kunstbetrachtung‹, die Ordnungsmethoden aus der Naturwissenschaft auf die Kunst anwendet.⁴⁹ Die Methode zielt darauf ab, den gefährdeten Kollektivsingular ›Kunst‹ wieder zu sichern, nachdem dieser nicht mehr normativ ableitbar gewesen war.⁵⁰ Analog dazu scheint Meyer in seiner Beschreibung Fiesoles den Verlust des organischen »Kunstkörpers« Italiens ersetzen zu wollen, indem er eine einheitliche Zeiterfahrung vortäuscht und die Zusammenhänge nochmals evoziert.

Ein Blick auf den Aufsatz, so wie er in den *Propyläen* erschienen ist, zeigt jedoch, dass gerade der Versuch einer klassizistischen Einheitssicherung, wie er aufgrund dieses Verlusts im neuen Kontext notwendig wird, prekär ist: Natur, Kultur und Kunst werden darin zu einem literarischen Tableau verdichtet. Der Text beschreibt, wie sich die Natur die ehemals kultivierten Bereiche zurückerobert, während die Bewohner ihre landwirtschaftliche Kultivierung wiederum auf den Trümmern der alten Stadt aufbauen.⁵¹ Verstärkt wird diese Überblendung unterschiedlicher Zeiten und Bereiche durch eine mediale ›Vermischung‹. Die Landschaft wird als ›malerisch‹ bezeichnet und in der Beschreibung als Bild behandelt – wie etwa in der Formulierung, dass die Villen mit ihren Gärten »das blasse Grün der Olivenbäume« unterbrechen.⁵² In den Notizen geht diese ästhetische Wahrnehmung so weit, dass Meyer den anthropologischen Wunsch

48 Ein ähnliches Überbleibsel stellt der ebenfalls von Meyer verfasste Aufsatz *Mantua im Jahre 1795* dar.

49 Grave: Der »ideale Kunstkörper« (Anm. 20), S. 385–388.

50 Zur Funktion und Kritik dieses Konzepts vgl. Johannes Grave: Postscriptum. Ein Ausblick auf die Folgen organischer Metaphorik im Diskurs der Kunstgeschichte. In: *Der Körper der Kunst. Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800*. Hg. von Johannes Grave, Hubert Locher und Reinhard Wegner. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007 (= *Ästhetik um 1800*, Bd. 5), S. 219–229, bes. S. 222f.

51 [Johann Heinrich Meyer]: Ueber etrusische Monumente. In: P I.1, S. 96f.

52 Ebd., S. 93.

zur Besiedlung dieses Hügels auf ein visuelles Moment zurückführt, namentlich auf die Tatsache, dass dessen Form, von einem bestimmten Standpunkt aus betrachtet, »vortreffl[ich] in die Augen« falle.⁵³ Die Ineinsetzung von Landschaft und Bild in ein Tableau wird dadurch pointiert, dass gerade dieser Aufsatz mit immerhin drei von insgesamt sieben in den *Propyläen* erschienenen, von Meyer vor Ort hergestellten Abbildungen begleitet wird (Abb. 16).⁵⁴ Indem die Illustrationen die Vermischung von Natur und Kunst besonders deutlich, fast bis zur Unkenntlichkeit des Dargestellten, hervortreten lassen, wiederholen sie diesen Blick auf die Landschaft in dem Medium des Bildes, das der Text als Tableau simuliert. Eine solche Vermischung unterschiedlicher Medien oder Gattungen war Ausdruck der verbindenden Betrachtungsweise des »Italien-Projekts« und Goethe hat sie auch noch in der Planungsphase der *Propyläen* im Sinn, als er 1797 in der Schweiz plant, die anstelle der Italienreise unternommene Reise auf den Gottshard »als Halbroman« zu verfassen.⁵⁵

Doch in der *Einleitung* der *Propyläen* wird gerade dieses Amalgamieren plötzlich mit programmatischem Aufwand bekämpft: »Eines der vorzüglichsten Kennzeichen des Verfalles der Kunst ist die Vermischung der verschiedenen Arten derselben.«⁵⁶ Diese Aussage verneint das epistemische Potential, das in der gemeinsamen Betrachtung von Natur, Kultur und Kunst besteht, wie sie Meyers Text vorführt – obwohl nicht nur dieser einzelne Aufsatz, sondern die *Propyläen* insgesamt in ihrer hybriden Form eine Vermischung verschiedener Bereiche und Gattungen darstellen.⁵⁷ An der Unvereinbarkeit des konkreten Aufsatzes und der programmatischen Ebene zeigt sich die Schwierigkeit des Transfers vom »Italien-Projekt« zu den *Propyläen*. Während Goethe Meyers Beschreibung zur Zeit des »Italien-Projekts« noch als Musterbeispiel für die im »Italien-Projekt« geplante

53 GSA 64/91 [»Galerien zu Florenz«, alte Foliierung oben rechts: »zu p. 368«].

54 Die Vorlagen für die Abbildungen befinden sich in: GSA 64/91 [»Galerien zu Florenz«, alte Foliierung oben rechts, Blatt 366 recto und 369 verso]. – Freilich waren noch mehr Abbildungen in den *Propyläen* geplant, etwa eine von Friedrich Weinbrenner hergestellte Rekonstruktion des Grabmals des etruskischen Königs Porsenna, das Meyer auch in seinem Text *Ueber Etrurische Kunstwerke* erwähnt (P I.1, S. 137f.). Vgl. zu dieser Rekonstruktion: Harald Tausch: Das unsichtbare Labyrinth. Zur Parkgestaltung und Architektur in Goethes *Wahlverwandtschaften*. In: Helmut Hühn (Hg.): Goethes »Wahlverwandtschaften« – Werk und Forschung. Berlin, New York: de Gruyter 2010, S. 89–136, hier S. 129–136.

55 FA I, 16, S. 222.

56 P I.1, S. XXIV.

57 In den *Propyläen* wird Kunst von allen Seiten umkreist; es gibt kunsthistorische wie kunstkritische, als auch praktische und theoretische Ansätze, vgl. MA 6.2, S. 964–969.

Darstellung der alten etruskischen Städte galt, wird dieser Text im neuen Publikationskontext der *Propyläen* dahingehend marginalisiert, dass ihm lediglich noch die Funktion zukommt, den Leser mithilfe der »Beschreibung einer interessanten Gegend [zu] ergötzen«.⁵⁸ Der hier offenbar werdende Widerspruch ist dadurch bedingt, dass die »morphologische Kunstbetrachtung« eine gewissermaßen anachronistische Einheitsstiftung zu leisten hat, während sie im experimentellen Charakter der heterogenen Notizen durch die Fokussierung lokaler Kontexte das Gegenteil, nämlich eine stärkere Differenzierung, bewirkt.⁵⁹

Dies wird wiederum mit einem Blick auf dasjenige deutlich, was in Meyers gedrucktem Aufsatz gegenüber den ursprünglichen Notizen fehlt. Neben der ursprünglich geplanten Ergänzung um Goethes naturwissenschaftliche Perspektive fehlen im Aufsatz der *Propyläen* auch Meyers ausführliche kunsthistorische Betrachtungen, etwa zu den in dieser Gegend zahlreich erhaltenen Gemälden von Fra Angelico da Fiesole. Die in den Notizen besonders hervorstechende Beschreibung eines auf diesem Hügel situierten Klosters nimmt, als Komplement zu der sich zum Malerischen hinneigenden Natur, die natürlichen Bedingungen der Kunst in den Blick. Meyer fokussiert insbesondere das Wechselspiel zwischen dem lokalen Kontext und der Architektur dieses Gebäudes. Es sei, wie Meyer bemerkt, »in seinem Innern Musterhaft bequem abgetheilt«: Die Kirche ist von der Hitze abgewandt, die Küche zum Weinberg hin ausgerichtet, die Gesellschaftszimmer überblicken die Aussicht und während die unteren öffentlichen Zimmer geräumig sind, sind die oberen Privatgemächer der Mönche verwinkelt und wohnlich.⁶⁰ So wie die Landschaft als Kunst erscheint, wird die Baukunst als eng an die Natur gebunden dargestellt. Während die Notizen die gegenseitigen Verbindungen zwischen diesen Bereichen ausloten, wird die Überblendung im publizierten Aufsatz marginalisiert und die Ausrichtung der Kunst auf die Na-

58 Goethe: *Propyläen*. Eine periodische Schrift (Anm. 19), S. 135. Ursprünglich bezeichnet er in einem Brief an Meyer dessen Beschreibung als »Anfang, wie ich dereinst unsere Topographie ausgeführt wünschte« (Goethe an Meyer, 30. Oktober 1796 [GMB I, S. 379]). Meyer greift diese Formulierung am Anfang seines Aufsatzes auf: »Möge diese Vorarbeit einstweilen als Stoff einer künftigen topographischen Darstellung der zwölf uralten etruskischen Städte bey Ihnen verwahrt liegen.« (P I.1, S. 90) Hier stellt sie jedoch nur noch eine Erinnerung an und damit einen fiktional gewordenen Hinweis auf das »Italien-Projekt« dar. – Bereits Osterkamp hat in der Veränderung des Publikationskontexts eine Zunahme an Normativität gesehen (Osterkamp: »Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit« [Anm. 38], S. 313).

59 Zur Bedeutung der lokalen Kontexte bei Goethe vgl. Baßler: Die kulturpoetische Funktion des Symbols (Anm. 25), bes. S. 274.

60 GSA 64/89.

tur weggelassen. Die napoleonische Zerstörung des italienischen »Kunstkörpers« hatte zur Folge, dass die »morphologische Kunstbetrachtung« nicht mehr diese Verbindungen untersuchen, sondern die organische Einheit der Kunst nur noch programmatisch postulieren konnte.

Die »glücklich gewählte[] Lage und geschickte Benutzung der Localumstände« und also eine ebenfalls ergänzende Betrachtung von Natur und Kunst stellt auch das Hauptinteresse in Meyers *Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande der ehemaligen Villa des Plinius* am Comersee dar. Sie erschien 1802 in der *Allgemeinen Literatur-Zeitung*, war jedoch ursprünglich für das »Italien-Projekt« und dann für die *Propyläen* geplant gewesen.⁶¹ Damit stellt sie, neben Meyers handschriftlichen Korrekturen, eine weitere Fortschreibung dieser Zeitschrift dar. So wie im Text zu Fiesole die beigegebenen Kupferstiche die Verschränkung von Natur und Kunst besonders betonen, so wird auch hier, diesmal durch die Beigabe eines architektonischen Plans der Villa, der Fokus auf diese Verschränkung gelegt (Abb. 35). Die Symbiose zwischen dem durch die Villa fließenden Wasserfall und ihrer architektonischen Gestaltung wird in diesem Text nicht, wie in anderen zeitgenössischen Beschreibungen, als spukhaftes Erlebnis geschildert, sondern in einer genauen, am Plan orientierten Beschreibung differenziert. In der Integration des Wasserfalls fallen, so Meyer, »Zweck und Mittel [...] in eins zusammen«, was diese Villa für Meyer zum Ideal einer von den Modernen vernachlässigten Bauweise macht, in der die Ästhetik nicht theoretisch vorgegeben ist, sondern den jeweiligen Bedingungen folgt.⁶²

Die differenzierende und lokale Bestimmungen berücksichtigende Betrachtung von Natur, Kultur und Kunst, die den konkreten Kontext über eine normative

61 Goethe sendet die Zeichnungen für den Kupferstich am 17.1.1799 an Johann Heinrich Lips. Er bittet darin, auf die Qualität der Platte zu achten, weil der Druck für ein »Journal bestimmt ist wovon viele Exemplare ausgegeben werden« (Goethe an Lips, 17. Januar 1799 [WA IV, 14, S. 8f., hier S. 9]). Da das Briefkonzept zudem in den Akten der *Propyläen* liegt (vgl. WA IV, 14, S. 245), kann angenommen werden, dass mit dem »Journal« tatsächlich diese Zeitschrift gemeint ist.

62 [Johann Heinrich Meyer:] *Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande der ehemaligen Villa des Plinius*. In: ALZ 2 (1802), S. 1–4, hier S. 3. Diesen bislang weitgehend unbekannten Text hat Klaus Jan Philipp: *Um 1800. Architekturtheorie und Architekturkritik in Deutschland zwischen 1790 und 1810*. Stuttgart, London: Edition Axel Menges 1997, S. 221, dort Anm. 210, fälschlicherweise Goethe zugeschrieben. Da die Vorstufe dieses Textes jedoch in Meyers Nachlass (GSA 64/95) erhalten ist, kann definitiv Meyer als Autor angenommen werden. Um das schauerliche Erlebnis in dieser »Geistervilla« geht es etwa in Friederike Brun: *Tagebuch einer Reise durch die östliche, südliche und italienische Schweiz*. Kopenhagen 1800, S. 411–419. Von Bruns Betrachtungen zu Italien und ihrer Kunstauffassung setzt sich Meyer in einem Brief an Goethe vom 19.3.1796 explizit ab (GMB I, S. 214).

Theorie stellt, konnte in den *Propyläen*, analog zur Aufgabe der Gattung des Reiseberichts und der Ablösung von der Topographie Italiens, nicht mehr realisiert werden, sondern musste einer momentanen, einheitsstiftenden, wenn auch in sich problematischen Fixierung nach den multiplen Versuchsanordnungen weichen. Die seit dem Scheitern des ›Italien-Projekts‹ gefährdete Einheit wäre gerade durch die Differenzierung, wie sie die Fokussierung auf lokale Kontexte zur Folge hat, verstärkt worden. Die normative Konturierung äußert sich in der gedruckten Beschreibung Fiesoles im Versuch, diese Gefährdung zu bannen, indem die Differenzierung, trotz aller damit verbundenen Widersprüche, durch das programmatische Beharren auf einem organischen Kunstkonzept ersetzt wird. Die Wandelbarkeit eines an der Kultur und den Verbindungen, die sie mit Natur und Kunst eingeht, interessierten Klassizismus macht jedoch der Blick auf die Vorstufen der *Propyläen* sichtbar. Nach der Aufgabe dieser Zeitschrift boten Ansätze wie Meyers Beschreibung des Klosters oder der *Villa Pliniana* in ihrer Hervorhebung der lokalen Bedingungen Anknüpfungspunkte etwa für Goethes *Farbenlehre*, deren Zielsetzung es gemäß ihres explorativen Experimentbegriffs war, die Bedingungen, unter denen Farben sich zeigen, zu untersuchen.⁶³ Die *Propyläen* stellen auch in dieser Hinsicht nur eine Übergangssituation dar; sie ziehen nach der Phase des Experiments eine der möglichen Konsequenzen – eine Konsequenz, die jedoch weder frei von Widersprüchen ist, noch ohne spätere Korrektur bleibt.

V. FAZIT

Die Integration der Vorarbeiten und unpublizierten Teile der *Propyläen* in die Betrachtung dieser Zeitschrift erreicht nicht nur ein differenzierteres Bild dieses Textkonvoluts; sie ermöglicht es auch, das Jahrzehnt vor der Jahrhundertwende noch schärfer als experimentelle Phase zu konturieren.⁶⁴ Die sogenannte ›Weimarer Klassik‹ und ihre programmatische Zeitschrift erscheinen, von ihrer Vorgeschichte her betrachtet, als noch nicht fixierte Gebilde, deren normative

63 Johann Wolfgang Goethe: Anzeige der Farbenlehre (FA I, 23/1, S. 1048f.).

64 Gottfried Willems: »Ich finde auch hier leider gleich das, was ich fliehe und suche, nebeneinander«. Das Italien-Bild in Goethes *Römischen Elegien* und *Venetianischen Epigrammen* und die Klassik-Doktrin. In: Italienbeziehungen des klassischen Weimar. Hg. von Klaus Manger. Tübingen: Niemeyer 1997, S. 127–149, hier S. 133, hat darauf hingewiesen, dass Goethes ›Wiedergeburt‹ in Italien nicht als ungefährdeter Besitz und als definitive Weichenstellung für klassizistische Vorstellungen zu sehen ist, sondern sich gerade die Jahre nach seiner Rückkehr als Krisenjahre auszeichnen, während derer Goethe wie nie zuvor mit verschiedenartigen Formen experimentiert habe.

Positionen nicht nur den Zeitumständen und der traumatischen Erfahrung des Scheiterns eines zwei Jahre lang verfolgten Projekts abgerungen sind, sondern die zudem vor dem Hintergrund ihrer möglichen anderen Formen – den angedachten, aber ungeschriebenen *Propyläen* – kontingent erscheinen. Die Verengung des Themenspektrums nach dem ›Italien-Projekt‹, das einen erstaunlich wenig an der Antike orientierten Klassizismus verkörperte, und die gleichzeitige Öffnung hin zu theoretischen Überlegungen über die zeitgenössische Kunstproduktion zeigen ein Bestreben nach Begriffsbildung und den Versuch einer theoretischen Konturierung nach der Zeit der großen Materialsammlung. Wie problematisch sich jedoch dieser Übergang gestaltet und wie fragil die vorübergehend ›normativ‹ gesetzten Maßstäbe sind, haben die Überlegungen zu den beiden Aufsätzen Meyers *Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst* und *Ueber Etrurische Monumente* gezeigt.

Auf den experimentellen Status des zu Generierenden verweist jedoch nicht allein die Tatsache, dass die *Propyläen* ebenso gut ein Reisewerk, eine Darstellung zeitgenössischer Kunst, eine Kunstgeschichte nach Rubriken, ein theoretisches Werk über Kunstkritik oder – wie es tatsächlich umgesetzt wurde – eine Mischung von all diesem hätten sein können. Die transitorische Stellung der *Propyläen* liegt auch darin begründet, dass aus dem Dunstkreis des ›Italien-Projekts‹ und der *Propyläen* später Projekte wie die *Farbenlehre* oder die geplante *Allgemeine Morphologie* hervorgehen. Die vielfältigen Verbindungslinien, die noch zwischen diesen Projekten sichtbar sind, bestehen denn auch darin, dass etwa in der *Farbenlehre* die transdisziplinären Vernetzungen auf der Basis einer breiten Materialsammlung und einer dezidierten Multiperspektivität beruhen und damit das sichtbar halten und weiterentwickeln, was im ›Italien-Projekt‹ von zentraler Bedeutung war und auch in der fixierten Form der *Propyläen* zumindest erahnbar bleibt.⁶⁵ Auch in dieser Hinsicht sind die 1790er Jahre eine Experimentierphase, die nicht einfach als Vorstufe einer sich später ausdifferenzierenden Wissenschaft abgetan werden sollte. Gerade die Tatsache, dass die Problemstellungen des ›Italien-Projekts‹ nicht nur in die *Propyläen* eingingen, sondern ganz verschiedene Richtungen nahmen, verweist auf eine nur momentane Fixierung der *Propyläen*.⁶⁶ Meyer tat also gut daran, weiterzuschreiben.

65 Zur Verbindung zwischen dem ›Italien-Projekt‹ und der *Farbenlehre* vgl. bereits: Hans-Heinrich Reuter: Goethes dritte Reise nach Italien – ein wissenschaftlicher Entwurf. In: GJb 24 (1962), S. 81–108, hier S. 97.

66 Neben der *Farbenlehre* wären etwa auch das Cellini-Projekt, die *Italienische Reise*, *Ueber Kunst und Alterthum* oder auch *Wilhelm Meisters Wanderjahre* sowie einen Großteil von Meyers späteren Schriften zu nennen.

Goethe-Nachfolge als Architekturphantasie

ZUM MOTIV DER PROPYLÄEN IM WERK GERHART HAUPTMANN'S

Gerhart Hauptmann wollte ursprünglich Bildhauer werden. Die Aufnahme des Achtzehnjährigen in die Breslauer Kunstschule im Herbst 1880 bildet einen der inhaltlichen Höhepunkte seiner späten Autobiographie *Das Abenteuer meiner Jugend* (1937). Bis zuletzt, so wird dem Leser vermittelt, blieb es ungewiss, ob der Vater das Schulgeld zahlen konnte oder andere Hindernisse sich in den Weg stellen würden. Endlich war es soweit – »und ich stand in dem hallenden Hausflur der Kunstschule, von wo wir zur Prüfung in die verschiedenen Klassenräume verteilt werden sollten.« Der nächste Absatz lautet:

So war ich denn in die Propyläen der Kunst eingetreten. Der Augenblick berührte mich ernst und feierlich. Der Widerhall, den die Tritte und Stimmen der halblaut redenden Gruppen junger Leute in dem steinernen Treppenhaus weckten, war anders als anderswo. Ich trat an diesen, trat an jenen Kreis nicht ohne Scheu heran, weil ich meinte, daß alle Anwesenden mit größerem Recht als ich hier waren. Namen wie Velazquez, Makart, Michelangelo, die in den Gesprächen fielen und mir neu waren, schienen das vollauf zu bestätigen.¹

Im Unterschied zu jenem Jüngling, von dem Goethe in den ersten Zeilen seiner *Einleitung* zu den *Propyläen* spricht, ist der junge Hauptmann anscheinend nicht so selbstverständlich davon überzeugt, »mit einem lebhaften Streben, bald in das innerste Heiligtum zu dringen«. Ihm geht es eher wie dem von Goethe mit sehr persönlichem Unterton beschriebenen »Mann«, der »nach langem Umherwandeln« bemerkt, »daß er sich noch immer in den Vorhöfen befinde«.² Wenn der Herausgeber der *Propyläen* zur Rechtfertigung des von Johann Heinrich Meyer angeregten Titels »Stufe, Tor, Eingang, Vorhalle«, überhaupt »de[n] Raum zwischen dem Innern und Äußern, zwischen dem Heiligen und Gemeinen« als ideellen Rahmen der mit seiner Zeitschrift intendierten kunsttheoretischen Debatten bezeichnet, um zusätzlich und nachträglich auf die Toranlage der Athener

1 Gerhart Hauptmann: Sämtliche Werke. Centenar-Ausgabe. Hg. von Hans-Egon Hass u. a. Bd. 1–11. Frankfurt/M., Berlin, Wien: Ullstein 1962–1974, Bd. 7, S. 790.

2 P.I.1, S. III.

Akropolis hinzuweisen,³ so begründet er einen raumsymbolischen Diskurs mit unmittelbaren Folgewirkungen bis hin zu Hauptmann. Denn offensichtlich ist dessen autobiographische Erinnerung durch ähnliche Raumvorstellungen geprägt. Der »hallende[] Hausflur der Kunstschule« mit seiner auratischen Akustik stellt die moderne Entsprechung zum antiken Torgebäude dar; die Klassenzimmer, in denen die Aufnahmeprüfungen stattfinden, bilden die näheren Zugänge zum Allerheiligsten der Kunst.

Man wird diese Parallelen umso weniger für zufällig oder belanglos halten, als sich Hauptmann zur Zeit der Abfassung seiner Autobiographie schon in einer fest etablierten und in der Öffentlichkeit stark beachteten Nachfolge-Beziehung zu Goethe befand, die freilich von inneren Widersprüchen und einem zeitweise heftig empfundenen Abgrenzungsbedürfnis keineswegs frei war. Dieser mehrfach erörterte Komplex⁴ soll hier unter zwei Aspekten neu beleuchtet und erweitert werden. Zunächst sind die offensichtlichen Bezüge auf das architektonische Modell der Propyläen in Hauptmanns Werk zu betrachten, die uns unwillkürlich zur Frage seiner Goethe-Rezeption zurückführen werden. In einem zweiten Anlauf ist die im Begriff der »Propyläen« vorausgesetzte Vorstellung eines abgeschlossenen geweihten Bereichs als Konstante von Hauptmanns Ideenwelt und der imaginären Topographie seiner Dramatik und Erzählprosa an ausgewählten Beispielen zu erläutern, wobei sich wiederum direkte Beziehungen zu seiner Goethe-Verehrung ergeben, die dann im abschließenden dritten Teil kulminieren: einer Betrachtung von Hauptmanns *Iphigenie in Delphi* als Propyläen-Phantasie.

I. VORHALLEN DER NATION

Hauptmann hat nie regulär studiert. Er hatte das Breslauer Realgymnasium als Quartaner verlassen und konnte sich nur dank einer großzügigen Sonderregelung im Winter 1882/83 an der Universität Jena immatrikulieren. Der Großteil des Semesters, das vorerst sein letztes Universitätssemester bleiben sollte, war damals

3 Ebd.

4 Vgl. Gunter Grimm: Goethe-Nachfolge? Das Beispiel Gerhart Hauptmanns. In: G.G.: Rezeptionsgeschichte. München: Fink 1977 (= Uni-Taschenbücher, Bd. 691), S. 206–239 u. 333–348; Peter Sprengel: *Vor Sonnenuntergang* – ein Goethe-Drama? Zur Goethe-Rezeption Gerhart Hauptmanns. In: Goethe-Jahrbuch 103 (1986), S. 31–53. Wieder in: P.S.: Abschied von Osmundis. Zwanzig Studien zu Gerhart Hauptmann. Dresden: Neisse-Verlag 2011 (= Hauptmanniana, Bd. 5), S. 345–374.

schon vorbei, und wir wissen auch nur von zwei oder drei Lehrveranstaltungen, die Hauptmann mit einer gewissen Regelmäßigkeit besuchte. Eine davon war das Akropolis-Kolleg von Rudolph Gaedechens, das dieser vor einem Gipsmodell im Anbau seiner Privatwohnung abhielt. Darauf waren »alle[] ihre[] Bauten« nachgebildet und »durch eine Menge kleiner Plastiken [...] der Bildnerschmuck des Tempelberges vorstellbar gemacht«. ⁵ Die glänzende Rhetorik des Archäologen tat ein Übriges, die Phantasie des ehemaligen Kunstschülers zu entzünden, so dass sich in Hauptmann alsbald der kühne Plan einer Griechenlandreise herausbildete. Sie sollte gleichzeitig einem literarischen Projekt dienen: Denn noch am Vorabend seiner offiziellen Immatrikulation hatte er den Plan zu einem Perikles-Drama entworfen, der ihn bis ins hohe Alter verfolgen sollte. ⁶ Deutlich ist jedenfalls, dass die Prachtbauten der Akropolis den angehenden Dramatiker nicht nur als ästhetische Gebilde beschäftigten, sondern auch als Ausdruck oder Ertrag eines goldenen politischen Zeitalters. Die Achse Perikles-Phidias stand für eine unter den aktuellen Konstellationen des Bismarckreichs geradezu utopische Einheit von Kunst und Macht.

Der Aufbruch nach Griechenland führte 1883 allerdings nur nach Capri und Paestum. Hauptmann sollte noch ganze 24 Jahre brauchen, bis er im Frühjahr 1907 griechischen Boden betrat und nach einem nächtlichen Besuch der Akropolis über sie und ihre Toranlage im Reisetagebuch notieren konnte:

28 April Abends. Wir betreten die Akropolis bei Mondschein, Ich erwarte mir etwas unheimlich=gespensterhaftes. Mehr wie am Tage empfinde ich in den Propyläen die Vorhallen eines heiligen Bereiches der Götter. Lange sitze ich auf den Stufen, die ich mir in die magisch=klare Tiefe fortgesetzt denke. Zum ersten male verbindet sich mir das Ganze mit dem Leben jener längst hingesunkenen Geschlechter, die es errichtet haben. Der Festzug an den Panathenäen steigt zur Burg herauf, die ihn mit heiliger, magischer Feierlichkeit empfängt. Das Wirkliche bekommt im Lichte des Mondes etwas Unwirkliches und das Unwirkliche der Vergangenheit kann sich ihm und der Gegenwart leicht angleichen[.]

Als vermöchte der Mond wärme auszuströmen, so warm ist die Luft, so klar und so still. Das Zwitscher[n] der Fledermäuse kommt aus dem Licht unter uns. Man fühlt wie die Griechen von ehemals mit ihren Göttern gelebt haben, die Künstler und Philoso-

⁵ Hauptmann: Sämtliche Werke (Anm. 1), Bd. 7, S. 890.

⁶ Hauptmann: Sämtliche Werke (Anm. 1), Bd. 9, S. 729–733; vgl. zu der am 18.1.1883 begonnenen Stoffsammlung: Peter Sprengel: Gerhart Hauptmann. Bürgerlichkeit und großer Traum. Eine Biographie. München: Beck 2012, S. 68f.

phen, in solchen Nächten, in den Vorhallen lustwandeln[d] und sich so besprechend, das Leben und die Schicksale der götter erörternd als wären es menschliche.⁷

Nichts von kaltem Marmor! Die Wärme der südlichen Nacht macht die Antike in einem schon fast animalischen Sinne (Zwitschern der Fledermäuse!) lebendig. Die Propyläen werden in der phantastischen Beleuchtung des Mondes stärker denn bei Tage als »Vorhallen« und Zugang zur sakralen Sphäre erfahrbar. Die Vorstellung konkretisiert sich im Panathenäen-Festzug, der hier gleichsam an den Anfang seines Ziels gelangt, und in der imaginären Anwesenheit von Künstlern und Philosophen, die hier anscheinend so zu Hause sind wie in den Hallen der Stoa – »lustwandeln[d] und [...] die Schicksale der götter erörternd als wären es menschliche«. Auch in diesem Sinne sind die Propyläen offenbar eine Übergangszone: sie erlauben die Erfahrung des Göttlichen und das Hineinwachsen des genialen Menschen in die Sphäre des Göttlichen oder Übermenschlichen. Dafür steht nicht zuletzt die Symbolik des Flugs, die Hauptmann in anderen Eintragungen des Reisetagebuchs entwickelt und in der Druckfassung des *Griechischen Frühlings* (1908) ausbaut: die Akropolis als von ganzen Vogelschwärmen bewohnter »zwitschernder Götterfels« und »attisches Wunder«: »Der freie attische Götterflug hat den freien attischen Geistesflug hervorgerufen«.⁸ Die Propyläen sind gleichsam die Startbahn oder das Sprungbrett eines kollektiven geistigen Aufschwungs.

Nur von hieraus wird eine der merkwürdigsten Ideen des Dramatikers Hauptmann verständlich: die Einbeziehung der Propyläen als Kulisse und Dialogthema in den Entwürfen zum *Festspiel in deutschen Reimen* (1913). Zum Hintergrund und zum sachlichen Zusammenhang nur so viel: Die Geschichte dieser Auftragsarbeit für die Hundertjahrfeier der antinapoleonischen Befreiungskriege war bis hin zur spektakulären Absetzung vom Spielplan durch den Widerspruch zwischen Anlass bzw. objektiver Zweckbestimmung einerseits und subjektivem Ausdruck sowie Innovationsabsicht andererseits gekennzeichnet. Natürlich konnte Hauptmann als führender Vertreter der modernen Dramatik kein traditionelles wilhelminisches Festspiel mit den dafür charakteristischen allegorischen Tableaus und patriotischen Spruchbändern oder Sprechblasen liefern.⁹ Nicht einmal der übrigens liberal zusammengesetzte Bres-

7 Gerhart Hauptmann: Tagebücher 1906–1913. Mit dem Reisetagebuch Griechenland – Türkei 1907. Nach Vorarbeiten von Martin Machatzke hg. von Peter Sprengel. Frankfurt/M., Berlin: Propyläen 1994, S. 403.

8 Hauptmann: Sämtliche Werke (Anm. 1), Bd. 7, S. 54 und 118f.

9 Vgl. Peter Sprengel: Die inszenierte Nation. Deutsche Festspiele 1813–1913. Mit ausgewählten Texten. Tübingen: Francke 1991.

lauer Magistrat dürfte bei der Auftragserteilung an ihn dergleichen erwartet haben. Auf der anderen Seite galt es natürlich, preußische Geschichte zu rekapitulieren und so etwas wie eine kollektive Identität oder nationale Identitätsfindung zu inszenieren. Auch Hauptmann kam nicht umhin, Figuren wie Blücher oder Napoleon oder eine allegorische Verkörperung des Deutschtums auf die Bühne zu bringen.

Um seine Differenz gegenüber den (sich letztlich als stärker erweisenden) Erwartungen der Kriegerveteranenvereine und der Hohenzollern zu dokumentieren, behilft sich der Dramatiker – wenn man das in aller Kürze so sagen darf – zweier übergreifender Strategien. Die eine lässt sich als Komisierung, Episierung und Popularisierung bezeichnen. Zu ihr gehören die Knittelverse, der Marionettentheater-Rahmen (mit weitreichenden Folgen für das vermittelte Geschichtsbild) und die einschlägigen Kasperle-Scherze. Die andere lässt sich als Entteutonisierung oder Hellenisierung beschreiben. Ihr ist vielleicht schon die Gewichtung Napoleons zuzurechnen, dem weit mehr Platz eingeräumt wird als seinen deutschen Gegenspielern, erst recht aber die Neuprofilierung der allegorischen Repräsentation nationaler Identität: Statt der üblichen waffenklirrenden Germania oder Borussia entwirft Hauptmanns Festspiel die eigenwillige Figur einer »Athene Deutschland«. Damit ist kein Plädoyer für den Klassizismus im Sinne Winckelmanns oder der Goethe'schen *Propyläen* verbunden. Der Rekurs auf die Antike und das attische Modell im Besonderen dient Hauptmann vielmehr dazu, seine kulturnationalistische Auffassung des Deutschtums von anderen seinerzeit grassierenden Deutschlandbildern, vor allem dem des Militarismus und der Borussophilie, abzugrenzen.

In der Druckfassung des Festspiels wird die Bedeutung der friedensstiftenden Kulturarbeit durch einen Festzug veranschaulicht, zu dem sich die verschiedenen Stände einträchtig zusammenschließen, der seine »Krönung« aber, wie es ausdrücklich heißt, durch »große Männer aller Zeitalter« erhält: »in porträtähnlichen Erscheinungen sieht man Künstler, Dichter, Forscher, Philosophen, Musiker und Erfinder [...]. Bekränzte Knaben tragen bekränzte Namenstafeln hinter den auszuzeichnenden Erscheinungen her«. ¹⁰ Als (im Wortsinn) Vor-Läufer dieses Festzugs tritt in einem Entwurf vom Frühjahr 1913 Ludwig van Beethoven auf, und zwar direkt aus der Kulisse der Propyläen, die zuvor auf der obersten Stufe der Bühne sichtbar geworden sind. Der getreue Eckart, als Wächter vor dem Portal der Propyläen postiert (und als Figur selbstverständlich ein Zitat aus dem typischen Inventar des wilhelminischen Festspiels¹¹), hatte das Bauwerk zuvor

10 Hauptmann: Sämtliche Werke (Anm. 1), Bd. 2, S. 1004.

11 Vgl. die einschlägige Zeichnung Kaiser Wilhelms II. In: Sprengel: Die inszenierte Nation (Anm. 9), S. 155.

als vorläufige Annäherung an das von ihm erträumte utopische »Reichshaus« begrüßt:

Herrgott, da steht ja schon so etwas,
 allerdings vorläufig von Phidias,
 aber doch Propyläen, will heißen: Vorhallen.
 Möchten schon die Vorhallen euch gefallen!
 Ist doch der Menschen festlichstes Wallen
 sozusagen ein Wallen durch Vorhallen,
 und die allerheiligsten Regungen
 finden sich ein bei solchen Bewegungen.
 Da werden erweckt die zartesten Schwingungen,
 und man ahnet die höchsten Vollbringungen.
 Da scheint das große Menschheitssinnen
 Übermenschliches zu beginnen,
 es entsteht das große Rufen,
 das große Winken von goldnen Stufen,
 das große Glauben, das große Erwärmen
 und das jauchzende Menschheitsumarmen.¹²

Im Dialog mit Beethoven bezeichnet Eckart das eben noch Phidias zugeschriebene Gebäude allerdings als Brandenburger Tor.¹³ Das entspricht nicht nur der Tradition des patriotischen Festspiels, in dem das Brandenburger Tor im 19. Jahrhundert natürlich seinen festen Platz besaß, sondern hat auch eine kunsthistorische Logik, insofern sich Carl Gottlieb Langhans als Baumeister des Berliner Tors tatsächlich am Vorbild der Propyläen orientierte; dabei dienten ihm dieselben Stiche von Stuart und Revett als Anschauungsmaterial, die auch Meyers und Goethes Vorstellung von der Gestalt der Akropolis bestimmten (Abb. 36). Wenn übrigens Beethoven gegen diese Benennung protestiert und das auf der Bühne sichtbare Gebäude eindeutig für das griechische Original erklärt, gibt er sich einerseits als Nicht-Preuße und Vertreter jener kosmopolitischen Perspektive zu erkennen, wie sie der Schluss-Satz der Neunten Sinfonie eröffnet. Andererseits hat derselbe Komponist die Musik zum Festspiel *Die Ruinen von Athen* verfasst und muss schon von daher geneigt sein, die »dreimal geheiligten Propyläen«¹⁴ am historischen Ort zu belassen.

12 Hauptmann: Sämtliche Werke (Anm. 1), Bd. 9, S. 1225.

13 »Die Sache kommt Ihm spartanisch vor: / was weiter, das Brandenburger Tor« (ebd., S. 1226).

14 Ebd.

Nach dem Zusammenbruch des Kaiserreichs war für Hauptmann an utopische »Architekturgedicht[e]«¹⁵ staatlich-repräsentativer Provenienz nicht mehr zu denken. Sein nationales Engagement verstärkt sich zwar erkennbar, unterliegt aber einem deutlichen Prozess der Vergeistigung und Verinnerlichung. Typisch dafür – und damit kommen wir wieder auf das Thema seiner Goethe-Anlehnung zurück – sind seine Dankesworte für die Verleihung des Goethe-Preises am Geburtstag des Dichters im Frankfurter Goethehaus 1932:

Wir befinden uns im Innern eines deutschen Nationalheiligtums, nicht eines Tempelbaues etwa kalter Pracht und alabasterner Unnahbarkeit, sondern eines Heiligtums herzlicher und intimer Art, das von sich aus nicht prätendiert, ein solches zu sein. Dies ist ein natürliches, nicht ein künstliches Heiligtum [...]»¹⁶

– nämlich schon aufgrund der bürgerlichen Herkunft Goethes und des familien-geschichtlichen Gepräges seines Geburtshauses. Eine gewisse Abgrenzung von klassizistischer Pracht klingt bereits in der Goethe-Rede an, die Hauptmann im Frühjahr desselben Jahres aus Anlass des 100. Todestags in der Columbia University New York vortrug. Im Zentrum auch dieses Textes steht eine Architekturphantasie, nämlich eine erinnernde Beschwörung des Interieurs des Hauses am Frauenplan. Hauptmann geht quasi gemeinsam mit seinen amerikanischen Hörern die »unverhältnismäßig große Treppe« hinauf, auf deren Absatz er wiederum »viel zu große Abgüsse« griechischer Bildwerke vorfindet, die er einigermaßen zwiespältig als Ausdruck einer »im ästhetischen Kultus griechischer Vorstellungs- und Gestaltungswelt wurzelnde[n] Naturverbundenheit« bewertet. Begeisterung klingt anders, und so heißt es denn auch im nächsten Satz der Rede: »Von diesem Hauch der Großheit in den Propyläen Goethescher Welt einigermaßen kühl und doch lebendig angeweht, müssen wir es bewenden lassen: er ist peripherischer Natur«.¹⁷ Wie im einleitenden Autobiographie-Zitat ist die Rede von den »Propyläen« dabei ganz wörtlich zu nehmen; Hauptmann beschreibt ja das Treppenhaus als Vorhof der eigentlichen Wohnung. Gleichzeitig klingt hier deutlicher als sonst ein Bezug auf die ästhetische Programmatik der gleichnamigen Zeitschrift an – nämlich im Ungenügen am »peripherischen« Klassizismus. Ihm wird im Folgenden als »Zentrum des Goethehauses« die »faustische Kammer«¹⁸ des Arbeitszimmers gegen-

15 Ebd., S. 1225.

16 Hauptmann: Sämtliche Werke (Anm. 1), Bd. 6, S. 865.

17 Ebd., S. 839.

18 Ebd., S. 840.

übergestellt. Die Anspielung auf das »enge, gotische Zimmer« der ersten Faust-Szenen und die magisch-alchemistischen Bestrebungen des Frankfurter Goethe impliziert eine unüberhörbare Distanz zum Weimarer Klassiker.

II. GEWEIHTE BEZIRKE

Damit haben wir die explizitesten Bezugnahmen auf den Begriff »Propyläen« in Hauptmanns Œuvre kennengelernt. Bevor wir uns abschließend einem weiteren Werk zuwenden, das sich derselben Vorstellung in einem erweiterten oder übertragenden Sinn bedient, empfiehlt es sich zunächst innezuhalten und nach den geistigen Voraussetzungen dieses auffälligen Interesses für ein antikes Bauwerk und seine symbolische Funktion zu fragen.

Was faszinierte Hauptmann an der Idee der Propyläen? Der Zugang zu höheren Sphären – so etwa könnte eine erste Antwort lauten. Sie reicht jedoch nicht ganz aus, denn für diese Aufwärtsbewegung stehen ihm noch andere Symbole zur Verfügung: vom bereits erwähnten Motiv des Flugs abgesehen, das sich auch in einzelnen Gedichten kristallisiert,¹⁹ in erster Linie die »große goldene Treppe«²⁰ Sansovinos im venezianischen Dogenpalast, den er erstmals 1897 besucht.²¹ So liest man noch ein Vierteljahrhundert später in Hauptmanns Aphorismen: »Überwinden heißt etwas besiegen, etwas, das im Wege liegt, beiseite räumen oder sonstwie darüber hinausgelangen. Das ist die Scala d'oro, deren Stufen Kunstwerke sind. Sie tragen zu einem Ziel, das über ihnen liegt.«²² In der oben zitierten Rede des getreuen Eckart aus dem Festspiel-Entwurf deutet sich übrigens eine Kontamination von Propyläen- und Scala-d'oro-Bildlichkeit an – da nämlich, wo das »große Winken von goldnen Stufen« beschworen wird.²³ Zugleich nimmt Hauptmann damit Bezug auf ein Lieblingsbild des präraffaelistischen Schönheitskults: nämlich Edward Burne-Jones' Gemälde »The Golden Stairs«, das schon Rudolf Borchardt in der *Saturnischen Elegie* und den Liebesbriefen an Margarete Ruer beschwor.²⁴

19 Vgl. *Die Weihe* und *Das Geheimnis* (Hauptmann: Sämtliche Werke [Anm. 1], Bd. 4, S. 170–174).

20 Hauptmann: Sämtliche Werke (Anm. 1), Bd. 2, S. 321.

21 Gerhart Hauptmann: *Italianische Reise 1897. Tagebuchaufzeichnungen*. Hg. von Martin Machatzke. Berlin: Propyläen 1976, S. 30 u. 164f. Vgl. ebd., S. 84 sowie Hauptmann: Sämtliche Werke (Anm. 1), Bd. 4, S. 343 u. Bd. 10, S. 1018.

22 Hauptmann: Sämtliche Werke (Anm. 1), Bd. 6, S. 1028.

23 Hauptmann: Sämtliche Werke (Anm. 1), Bd. 9, S. 1225.

24 Vgl. Rudolf Borchardt: *Vivian. Briefe – Gedichte – Entwürfe 1901–1920*. Hg. von Friedhelm

Die Propyläen der Akropolis hatten keine goldenen Stufen, aber sie erschlossen demjenigen, der in sie eintrat, den heiligen Bereich des Tempelbezirks. Hauptmanns Vorliebe für die Bildlichkeit derartiger Vorhöfe oder Vorhallen erklärt sich denn auch im Wesentlichen aus einem fast schon obsessiven Interesse für jene Differenz, die Goethes *Propyläen*-Einleitung »zwischen dem Innern und Äußern, zwischen dem Heiligen und Gemeinen« statuiert. Wenn schon Goethe dabei eine Heiligung durch Kunst vorschwebte, so erst recht Hauptmann, dessen Künstlerdrama *Michael Kramer* (1900) von führenden Zeitgenossen als herausragendes Zeugnis der kunstreligiösen Strömungen um die vorletzte Jahrhundertwende wahrgenommen wurde.²⁵ Ausschlaggebend für diese Rezeption war vor allem der handlungsarme IV. und letzte Akt des Schauspiels: An der Bahre seines – um es gleich aus der Künstler-Perspektive zu formulieren – von Spießbürgern in den Tod gehetzten Sohns Arnold hält der Akademiemaler Michael Kramer eine Leichenwache ab, die sich zu einem feierlichen Hochamt kunstreligiöser Bekenntnisse steigert. Der Tote wird als Genie gewürdigt und in eine Reihe mit Beethoven, dessen Totenmaske der Vater am Schluss in die Hand nimmt, und Christus gestellt.²⁶

Ort der feierlichen Handlung, die durch den dabei getrunkenen Wein an die Eucharistie gemahnt, ist das Atelier des alten Kramer in der Kunstakademie. Sein innerer Bereich, im II. Akt und zu Beginn des IV. Akts noch mit einem Vorhang verschlossen, wirkt durch den Armleuchter mit brennenden Kerzen am Kopfende des Sargs wie eine Kapelle. Dort befindet sich auch das Christusbild, an dem der selbsternannte »Einsiedler« Kramer²⁷ schon seit Jahren malt und das er selbst seinem treuen alten Schüler Lachmann nicht zu zeigen bereit ist – mit einer Begründung, die teilweise wörtlich Goethes zuletzt zitierte Formulierungen aufgreift:

[...] wenn einer die Frechheit hat, den Mann mit der Dornenkrone zu malen – [...] da muß er mit sich allein sein, mit seinem Leiden und seinem Gott. Hörn Se, da muß er sich täglich heiligen! Nichts Gemeines darf an ihm und in ihm sein. [...] Der Ort, wo

Kemp und Gerhard Schuster. Marbach/N.: Deutsche Schillergesellschaft 1985 (= Marbacher Schriften, Bd. 25), S. 31, 48, 70 und 191 sowie die Abb. S. 33.

25 Insbesondere von Rilke und Lou Andreas-Salomé, ferner von Busoni, Joyce und Lesja Ukrajinka; vgl. Sprengel: Gerhart Hauptmann. Bürgerlichkeit und großer Traum. (Anm. 6), S. 321–323, so wie zum Begriff der Kunstreligion Heinrich Detering: Religion. In: Handbuch Literaturwissenschaft. Hg. von Thomas Anz. Stuttgart, Weimar: Metzler 2007, Bd. 1, S. 382–395, hier S. 392–394.

26 Vgl. Hauptmann: Sämtliche Werke (Anm. 1), Bd. 1, S. 1172: »Ihr tatet dasselbe dem Gottessohn.«

27 Vgl. ebd., S. 1134: »Der Künstler ist immer der wahre Einsiedler.«

du stehst, ist heiliges Land, das muß man sich bei der Arbeit sagen. Ihr andern: draußen geblieben [...]. – Kunst ist Religion. Wenn du betest, geh in dein Kämmerlein. Wechsler und Händler raus aus dem Tempel.²⁸

Als »Tempel« erscheint die »Klausen« Kramers schon in seiner Erzählung über die »Darstellung« seines neugeborenen Sohnes vor Gott.²⁹ Wir sind auf den Vergleich auch vorbereitet durch Lachmanns Bemerkung: »Die Schule wirkt ordentlich tempelhaft«.³⁰ Sie steht im Kontext von Kramers Erinnerungen an den Besuch Arnold Böcklins und weckt damit Assoziationen an Kultbilder der Jahrhundertwende wie die »Toteninsel« oder den »Heiligen Hain«.³¹ Letzteres Gemälde diente vor einigen Jahren als Titelillustration eines Buchs über den »ästhetischen Fundamentalismus« des George-Kreises.³² Dem Pathos des dort verkündeten Ästhetizismus entsprechen der Gestus der Abgeschiedenheit, mit dem Böcklins Landschaftsdarstellungen beeindrucken, und der ominös-mysteriöse Charakter der auf ihnen angedeuteten kultischen Rituale. Die Stimmung einer quasi religiösen (inhaltlich aber erstaunlich unbestimmten) Weihe, die von Böcklins Bildern ausgeht, führt uns auf einen für die Kunstreligion um 1900 – man denke nur an das gleichnamige Gedicht Georges³³ – signifikanten Begriff.

Es ist die Vorstellung der Weihe, die dem ansonsten höchst trivialen Atelier Michael Kramers den Charakter eines Tempels verleiht und auch andere Räume in Hauptmanns dichterischem Werk und Denken aus der – mit ihm und Goethe gesprochen – »gemeinen« Umgebung heraushebt. Eine Weihe nun freilich, die kein Priester vollzieht; sie beruht vielmehr auf einer kultischen Zuschreibung, die engstens mit der Verehrung des Genies und der Vorstellung des Genius³⁴ verbunden ist. Deshalb vollendet sich die sakrale Hervorhebung von Kra-

28 Ebd., S. 1135; vgl. Markus 11, 15–19.

29 Ebd., S. 1132.

30 Ebd., S. 1130.

31 Über Hauptmanns Verhältnis zum Maler vgl. jetzt auch: Peter Sprengel: Zwischen Gründerzeit und Moderne: Böhlingk – Hauptmann – Böcklin. In: Jahrbuch des Bundesinstituts für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa 21 (2013), S. 333–366.

32 Stefan Breuer: Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995.

33 Vgl. das Gedicht *Weihe* in: Stefan George: Hymnen. Berlin: Selbstverlag 1890, Bl. 3. Zu Hauptmanns gleichnamigem Gedicht s.o. Anm. 19.

34 Vgl. Peter Sprengel: Das Genie als Zitat. Zur Idee des Genies bei Gerhart Hauptmann. In: Euphorion 102 (2008), S. 395–411. Wieder in: Sprengel: Abschied von Osmundis (Anm. 4), S. 53–74.

mers Atelier erst im Schlussakt, in dem der Vater die Kunstreligion nicht mehr als abstrakte Moral predigt, sondern in der Verbeugung vor seinem jetzt erst als Genie erkannten Sohn exerziert. Dass der Sohn dabei nur noch als Leichnam präsent ist, tut dem kultischen Akt keinen Abbruch, im Gegenteil: gerade eine bestimmte Form von abwesender Anwesenheit und präsenter Absenz scheint zu den Voraussetzungen dieser Sakralisierung zu gehören, die übrigens älter ist als die Kunstreligion der vorletzten Jahrhundertwende und sich der Geschichte des Geniekults verdankt. Ein mehr oder weniger beliebiges Beispiel für den Diskussionsstand um die Mitte des 19. Jahrhunderts findet sich in Bogumil Goltz' »ethnographischer Studie« *Zur Geschichte und Charakteristik des deutschen Genius* (1864):

Der Mensch ist nicht ein bloßes Naturprodukt gleich den Pflanzen und Thieren; in ihm begegnen und versöhnen sich vielmehr die *Gotttheit* und die *Natur*; und aus seiner *Natur* wird fort und fort eine *übernatürliche Kraft entbunden* [...]. Gewißlich geht eine *heiligende*, eine *weihende* Kraft vom Menschengestalt aus. [...] Auf welchen Punkt des Lebens und der Dinge sich ein heiliger Sinn und Wille andauernd fixiert, der wird irgendwie schwanger vom heiligen Geist, von dem strömt eine Kraft aus, die höher und stärker ist als die des Urhebers der Weihe selbst. Die Stätte, sagt Schiller, die ein guter Mensch betrat, ist *eingeweiht*; um wievielmehr ein todes oder lebendiges Ding, das der heilige Sinn und Geist eines Menschen in Worten und Werken ausdrücklich heiligen gewollt.³⁵

Goltz' geistesidealistische, polemisch auf bestimmte Dogmen der katholischen Kirche bezogene Ausführungen sind aufschlussreich auch da, wo sie offensichtlich irren. Das angebliche Schiller-Zitat stammt in Wirklichkeit von Goethe – so weit war damals anscheinend schon der Mythos vom Weimarer Dioskurenpaar gediehen, dass man den einen durch den anderen ersetzen konnte! In der ersten Szene des *Torquato Tasso* sagt Leonore mit Bezug auf den Aufenthalt Petrarcas und Ariosts in Ferrara:

Die Stätte, die ein guter Mensch betrat,
Ist eingeweiht; nach hundert Jahren klingt
Sein Wort und seine Tat dem Enkel wieder.³⁶

35 Bogumil Goltz: *Zur Geschichte und Charakteristik des deutschen Genius. Eine ethnographische Studie* (2. Aufl. von: *Die Deutschen*, 1860). Teil I. Berlin: Janke 1864, S. 147f.

36 MA 3.2, S. 428, Vers 80–82.

Wie stark schon der junge Hauptmann in diesen von Goethe bis Goltz reichen Diskurs involviert ist, zeigt einer der ältesten Texte, die wir aus seiner Feder kennen, nämlich das fragmentarisch überlieferte Tagebuch der oben erwähnten Mittelmeerreise von 1883. Darin tröstet er sich über das fensterlose Dachzimmer, das ihm und Bruder Carl im Hotel Paganos auf Capri zugewiesen wurde, mit den historischen Reminiszenzen, die sich an das Dach des Hauses knüpfen – es handelt sich nämlich um dasselbe Hoteldach, das Victor von Scheffel in der »Zu-eignung« seines populären Versepos *Der Trompeter von Säckingen* (1851) erwähnt: »Wie kommt es wohl das [!] man solch ein Dach ganz anders betrachtet wie sonstige Dächer. Der Trompeter hat doch sicher nicht Anspruch auf den Namen eines bedeutenden Kunstwerkes. Dessen ungeachtet kommt einem die Stelle, ich möchte sagen geweiht vor.«³⁷ Wäre Viktor von Scheffel nicht der künstlerisch zweitrangige Publikumsliebbling, sondern ein zweifelloses Genie wie der gleich anschließend erwähnte Raffael, so würde der Tagebuchschreiber anscheinend nicht die geringsten Bedenken tragen, von einer Weihung des Gebäudes durch den Dichter zu sprechen.

In psychologischer Perspektivierung klingt das Motiv der Heiligung bestimmter Räume in naturalistischen und nachnaturalistischen Texten des frühen und mittleren Werks an. Bahnwärter Thiel etwa in der gleichnamigen Novelle von 1888, der schmachvoll die sexuelle Hörigkeit gegenüber seiner zweiten Ehefrau empfindet, stabilisiert sein bedrohtes seelisches Gleichgewicht vorübergehend dadurch, dass er »sein Wärterhäuschen und die Bahnstrecke, die er zu besorgen hatte, insgeheim gleichsam für geheiligtes Land« erklärt, »welches ausschließlich den Manen der Toten gewidmet sein sollte«. Mit Bezug auf das inbrünstige spirituelle Gedenken, das Thiel während der Nachtdienste seiner ersten Frau widmet, spricht der Erzähler geradezu davon, dass »das Wärterhäuschen zur Kapelle« wurde.³⁸ Die rettende Konstruktion zerbricht allerdings, sobald der Bahnwärter seiner zweiten Frau Zugang zu diesem »geheiligte[n] Land« gewährt – mit katastrophalen Folgen für alle Beteiligten.

Von einer ähnlichen sexuell bedingten Notlage handelt das Künstlerdrama *Gabriel Schillings Flucht*. Der Maler Schilling geht ins Wasser, weil er keinen anderen Ausweg aus dem Zwiespalt zwischen seinen familiären Pflichten und der Beziehung zu einer dämonischen Geliebten sieht, die ihn noch in der Einsamkeit der Ostseeinsel heimsucht. Wie wir das zu verstehen und mit dem Motivkomplex

37 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Nachlass Ivo Hauptmann, Kasten 1, 1, 6r.

38 Hauptmann: Sämtliche Werke (Anm. 1), Bd. 6, S. 40.

der Heiligung in Verbindung zu bringen haben, sagt uns das Plutarchs *Moralia* entnommene Motto: »Einige versichern, Eunostos sei ihnen begegnet, ans Meer eilend, um sich zu baden, weil ein Weib sein Heiligtum betreten habe«.³⁹

Gabriel Schillings Flucht wurde 1912, sechs Jahre nach Abschluss des Manuskripts, in Goethes Theater Bad Lauchstedt uraufgeführt. Der Rahmen dieser Spielstätte muss dem Gewand der Heiligkeit, mit dem hier die geistige Existenz des Künstlers umkleidet wird, eine neue Note gegeben haben. Eine aktivere, von Hauptmann selbst ausgehende Bezugnahme auf Goethe kennzeichnet viele Werke der 1920er bis 1940er Jahre, auch und insbesondere seine letzte, erst postum ausgelieferte Erzählung *Mignon*. In der aus einem Stresa-Aufenthalt von 1937 hervorgegangenen Novelle verbindet sich die Vorstellung eines sakralen Raums mit dem altgriechischen Modell des für einen bestimmten (ihm geweihten) Bereich zuständigen Lokalheros.⁴⁰ Als einen solchen an den Ufern des Lago Maggiore immer noch spürbaren »Geist« hatte Hauptmann zunächst Jean Paul ins Auge gefasst:⁴¹ als Autor des Romans *Titan*, der ja mit einer berühmten Beschreibung der Isola Bella eröffnet wird. Im Zuge der Ausarbeitung tritt jedoch bald Goethe an seine Stelle, woran die Lektüre eines französischsprachigen Bildbands zu den Borromäischen Inseln⁴² nicht ganz unschuldig ist, über die in aller Ausführlichkeit im Text gehandelt wird. Daraus hier nur einige ausgewählte Zitate:

Ich übergang das Preludio, Rêves et Réalité, das mit dem Namen Goethes beginnt. »Die Stätte, die ein guter Mensch betrat, ist eingeweiht« [...]

Der mit »L'Esprit de Mignon« bezeichnete Teil des Buches sucht zu beweisen oder nimmt an, daß eben der Geist Mignons am Lago Maggiore der Borromeischen Inseln beheimatet sei und daß ihre Nostalgie hierher weise.

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen,
[...]

39 Hauptmann: Sämtliche Werke (Anm. 1), Bd. 2, S. 405.

40 Vgl. Peter Sprengel, Bernhard Tempel: Kult, Kultur und Erinnerung in Gerhart Hauptmanns Erzählung *Mignon*. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 41 (1997), S. 295–328, hier S. 299–313.

41 Vgl. ebd., S. 301f. sowie Peter Sprengel: Echo aus weiter Ferne. Jean-Paul-Spuren bei Freytag, Meyer, Hamerling, Hauptmann. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 31 (1996), S. 103–140.

42 Ugo Ara: Le roman des Îles Borromées. Suite italienne. Milano: Toscanini 1933. Hauptmanns Exemplar: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Sign. GHB 970059.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß diese unsterblichen Verse an keinem Platz der Erde sich so wie auf der Isola Bella in die Umgebung einweben. Der unsichtbare Geist Mignons in seiner unstillbaren Melancholie scheint sie auch hier überall zu hauchen [...].⁴³

Es ist also letztlich die zählebige Legende von der Herkunft Mignons und des Harfners aus der Gegend des Lago Maggiore, die Hauptmann der Konstruktion seiner phantastischen Erzählung zugrunde legt. Denn diese trägt nicht umsonst den Namen von Goethes Romanfigur im Titel; sie berichtet auch von mehreren Begegnungen des Ich-Erzählers, eines älteren männlichen und dem Autor Hauptmann auffällig ähnlichen Reisenden, mit einem armen Artistenmädchen, das auf diesen wie die Wiedergeburt Mignons wirkt. Die Materialisation der imaginären Figur, zu deren Erklärung oder Plausibilisierung unter anderem die Kulturtheorie des Frankfurter Ethnologen Leo Frobenius herangezogen wird,⁴⁴ beschränkt sich dabei nicht auf Mignon selbst. Auch der gleichfalls aus *Wilhelm Meisters Lehrjahre*n bekannte, wahrscheinlich als ihr Vater anzusehende Harfner tritt an ihrer Seite in Erscheinung, und schließlich – allerdings stets für sich – der Verfasser des Romans selbst, als dessen Wiedergänger man seinerzeit so oft gerade Hauptmann betrachtet hat. Die erste Fassung der Novelle endet sogar mit einer vom Erzähler belauschten Unterhaltung Goethes mit Eckermann.⁴⁵ Die Druckfassung erzählt von drei Begegnungen, deren letzte in Como, also außerhalb des eigentlichen Mignon-Bereichs, stattfindet.⁴⁶ Sie verdient aber dennoch oder gerade deshalb Erwähnung, weil sie das Wiedersehen mit Goethe aus der Betrachtung eines Sakralbaus hervorgehen lässt, nämlich der gotischen Domfassade. Es ist eine italienisch gebremste Gotik,⁴⁷ deutlich verschieden vom Stil eines Erwin von Steinbach, die man hier voraussetzen hat, aber die Aussage ist

43 Hauptmann: *Sämtliche Werke* (Anm. 1), Bd. 6, S. 500–502. Zum *Tasso*-Zitat s.o. mit Anm. 36.

44 Vgl. Sprengel, Tempel: *Kult, Kultur und Erinnerung* (Anm. 40), S. 315–319; vgl. die Figur des »Gelehrten« und »Afrikaners« im Teilabdruck der 2. Fassung in: Bernhard Tempel: *Gerhart Hauptmanns Erzählung Mignon*. Mit Erstdruck der ersten Fassung und Materialien. Berlin: Erich Schmidt 2000 (= Veröffentlichungen der Gerhart-Hauptmann-Gesellschaft, Bd. 11), S. 152–163.

45 Ebd., S. 145–148.

46 Hauptmann: *Sämtliche Werke* (Anm. 1), Bd. 6, S. 529.

47 Vgl. Peter Sprengel: »Die Höhlung der Dome hat etwas Nächtliches.« Gerhart Hauptmanns Gotik-Bild und sein künstlerisches Selbstverständnis. In: *Das Mittelalter des Historismus. Formen und Funktionen in Literatur und Kunst, Film und Technik*. Hg. von Mathias Herweg und Stefan Keppler-Tasaki. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015 (= *Rezeptionskulturen in Literatur- und Mediengeschichte* 3), S. 275–292, hier S. 291f.

doch deutlich genug: Es sind nicht gerade die klassizistischen Vorlieben Goethes, in denen seine Aktualität für Hauptmann begründet liegt.

III. EIN TEMPELWEIHEFESTSPIEL VON 1940/41

Und doch hat Hauptmann sich einmal als Fortsetzer von Goethes vielleicht klassischstem Drama betätigt, angeregt durch dessen eigenen Plan, den er seinem Werk als Paratext voranstellte. Hauptmanns *Iphigenie in Delphi* ist eine Fortführung (allerdings in wesentlichen Punkten auch eine Korrektur) der *Iphigenie auf Tauris*, basierend auf der Handlungsskizze, die Goethe in der *Italienischen Reise* für eine Fortsetzung und Vollendung des dramatischen Geschehens in Delphi vorsah. Hier soll nun weder die Diskussion über eine beabsichtigte oder vollzogene »Rücknahme« des Goethe'schen Humanitätsideals in Hauptmanns delphischer *Iphigenie* aufgegriffen⁴⁸ noch die mindestens so komplizierte Frage erörtert werden, ob und wie sich die Botschaft des Dramas durch die nachträglich hinzugefügte Vorgeschichte verändert, inwiefern also ein angemessenes Verständnis der *Iphigenie in Delphi* von der Gesamtkonzeption der *Atriden-Tetralogie* abhängt, als deren Schluss-Stück sie heute in den Hauptmann-Ausgaben steht, obwohl es diese Tetralogie bei ihrem Erscheinen und der Uraufführung 1941 noch keineswegs gegeben hat.⁴⁹ Auch die in letzter Zeit in den Vordergrund getretene Frage nach den latenten ideologischen Implikationen des auf dem Höhepunkt der Erfolge der deutschen Wehrmacht im Zweiten Weltkrieg entworfenen Dramas kann wohl im Hintergrund bleiben.⁵⁰

48 Vgl. Gerhard Kaiser: Kann Klassik widerrufen werden? Gerhart Hauptmanns *Iphigenie* in Hitlers Weltkrieg. In: Goethe-Jahrbuch 126 (2009), S. 182–193.

49 Vgl. den Überblick über die Entstehungsgeschichte und die Forschungspositionen in: Peter Sprengel: Gerhart Hauptmann. Epoche – Werk – Wirkung. München: Beck 1984, S. 248f. und 260–262 sowie die ausführliche Darstellung der Genese in: Daria Santini: Gerhart Hauptmann zwischen Modernität und Tradition. Neue Perspektiven zur Atriden-Tetralogie. Berlin: Erich Schmidt 1998 (= Veröffentlichungen der Gerhart-Hauptmann-Gesellschaft, Bd. 8), S. 33–77.

50 Vgl. Rüdiger Bernhardt: »... geschehen ist der Götter Ratschluss«. Gerhart Hauptmanns *Delphi* lag auf Hiddensee. Der Dichter in der Zeit von 1933 bis 1945. Halle: Projekte Verlag 2006; Peter Sprengel: Der Dichter stand auf hoher Küste. Gerhart Hauptmann im Dritten Reich. Berlin: Propyläen 2009, S. 287–291. – Die ältere Rezeption ging dagegen wie selbstverständlich von einem kritischen Bezug auf die deutsche Politik aus, kulminierend in Piscators antifaschistischer Bühnen-Adaption (1962); vgl. Erwin Piscator: Gerhart Hauptmanns *Atriden-Tetralogie*. In: Gerhart Hauptmann. Hg. von Hans Joachim Schrimpf. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976 (= Wege der Forschung, Bd. 207), S. 319–327.

Die nachfolgenden Bemerkungen gehen vielmehr von den Gesichtspunkten aus, die den bisherigen Gang unserer Betrachtungen bestimmt haben: nämlich vom Motiv der Propyläen und von der Rolle heiliger oder geweihter Bezirke, und führen sie in gewisser Weise zusammen. Das Manuskript der *Iphigenie in Delphi* trug lange Zeit die Gattungsbezeichnung »Tempel-Weihfestspiel«. ⁵¹ Noch die Druckfassung stellt folgende Schauplatzbeschreibung für alle drei Akte voran:

Durch den Vorhof gelangt man über eine Freitreppe auf eine breite Terrasse, dann in die Vorhalle.

Hinter ihr schließt ein Purpurvorhang einen Raum des Tempelinneren ab.

Der Hof ist flach. Ganz im Vordergrund ein offener Halbkreis gegen den Zuschauer.

Dieser Halbkreis wird durch Säulen markiert.

Auf der Terrasse, rechts und links an der Freitreppe, stehen große goldene Wasserschalen.

Die Vorhalle, aus Säulen bestehend, läßt einen breiten, torartigen Raum frei, in dem der Purpurvorhang besonders sichtbar wird.

Öffnet sich dieser Vorhang, so blickt man in das Tempelinnere, einen Raum, an dessen Hinterwand ein qualmender Dreifuß steht und ein goldenes Bild des Apoll.

Zwischen den Säulen im Hof mündet rechts und links eine Straße.

Auf der Terrasse befindet sich ein niedriger Altar.

Die wesentlich dorische Säulenordnung des Ganzen zeigt einen derben, frühgriechischen Charakter. Weihgeschenke sind darin aufgestellt. ⁵²

Wenn man von der Bedeutung des griechischen Wortes »Propyläen« ausgeht, die bisher zugrunde gelegt wurde (teilweise direkt gestützt auf Hauptmanns Wortgebrauch): nämlich als Synonym für »Vorhallen« und »Vorhöfe«, dann ist in dieser Schauplatzbeschreibung hauptsächlich von Propyläen die Rede. Schon der erste Satz nennt »Vorhof« und »Vorhalle«, im weiteren Fortgang werden »Hof« und »Vorhalle« näher beschrieben. Ebenso ließe sich Hauptmanns Text auch als szenische Ausgestaltung zu den Architekturstichworten lesen, die Goethe im zweiten Absatz seiner *Einleitung* in die *Propyläen* nennt: »Stufe, Tor, Eingang, Vorhalle, der Raum zwischen dem Innern und Äußern, dem Heiligen und Gemeinen«.

51 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Nachlass Gerhart Hauptmann, GH Hs 345, 2r; vgl. GH Hs 386, 15.

52 Hauptmann: Sämtliche Werke (Anm. 1), Bd. 3, S. 1027.

Iphigenie in Delphi ist vom Schauplatz her als Propyläen-Phantasie angelegt, wobei freilich der Bezug auf das bekannte Athener Gebäude aufgegeben und durch eine neu arrangierte delphische Kulisse ersetzt ist; die Buchausgabe schmückt denn auch die Giebelansicht eines dorischen Tempels (Abb. 37). Umso schärfer tritt jedoch in Handlung und Thematik der Grundgedanke der Propyläen hervor, wie wir ihn oben bestimmt haben: die Vermittlung zwischen dem »Heiligen« und dem »Gemeinen«. Für das Gemeine steht dabei die Gewalt, die im Atridengeschlecht endemisch ist und von Hauptmann, der sich in diesem Punkt am deutlichsten von Goethe (und zwar ganz bewusst) unterscheidet, auch auf Iphigenie ausgedehnt wird. Denn zu den Prämissen der *Iphigenie in Delphi* gehört, dass die nach Tauris entführte Agamemnontochter dort eben nicht die blutigen Menschenopfer gestoppt (wie Goethe es zur Grundlage seiner taurischen *Iphigenie* macht), sondern in einer Art ekstatischer Trance reihenweise griechische Schiffbrüchige geschlachtet habe. Ihre vollständige Integration in die familiäre Gemeinschaft und ihre dauerhafte Aufnahme in den heiligen Bezirk des delphischen Apoll erweisen sich infolgedessen, jedenfalls in der seinerzeit veröffentlichten Fassung,⁵³ als unmöglich. Iphigenie selbst vollzieht ihren Ausschluss durch den Sturz in die Phäriadenschlucht, der wohl nicht als Sühne zu deuten ist, sondern als Festhalten an einer abweichenden, durch den barbarischen Artemisdienst geprägten kultischen Identität.

Ihre Geschwister dagegen suchen und finden ungeachtet schwerer persönlicher Belastungen den Zugang zur delphischen Tempelsphäre; ihnen dient das Arrangement des im obigen Zitat beschriebenen Bühnenbildes tatsächlich als »Propyläen«. Elektra legt die vom Blut ihrer Eltern befleckte Doppelaxt auf den unteren Altar und wird zunächst doch von Panikattacken und Bewusstlosigkeit befallen. Orest, der anfangs unter fremdem Namen auftritt, vollzieht den Übergang von einer schweren Identitätskrise zur Übernahme höchster politischer Verantwortung. Denn seine feierliche Entsühnung geht mit seiner Erhebung zum »Fürst und König« über »Arkadien, Sparta, Argos« einher. Die zugehörige Zeremonie setzt reichlich Weihwasser ein und markiert nochmals den liminalen Charakter des Bühnenbilds als Übergang zwischen innerer und äußerer, heiliger und gemeiner Sphäre. Orest tritt an der Spitze eines prunkhaft gekleideten, übrigens waffenlosen Kriegerzuges auf, der mit dem Gesicht zum Pronaos, also der dem Tempel vorgelagerten Säulenhalle, Stellung nimmt. Drei Priester treten aus dem Vorhang, der sich nach der Verlesung des ersten Abschnitts einer Pergamentrolle

53 Die Erstfassung endet dagegen noch versöhnlich: Hauptmann: *Sämtliche Werke* (Anm. 1), Bd. 9, S. 1423–1480.

öffnet und erstmals den Blick auf das »Allerheiligste« freigibt. Daraufhin betreten die Priester den inneren Bereich und versorgen sich dort mit Lorbeerkranz und Lorbeerzweigen; den folgenden Teil der Einsegnung nimmt der Oberpriester vom »Tempelinnern« aus vor, dem sich der letzte Atride vorsichtig nähert:

Orestes steigt feierlich unter allgemeinem Schweigen über die Stufen zum Pronaos und steht vor dem Weihgefäß still. [...] Orestes ist niedergekniet und wird mittels des Weidels von Pyrkon dreimal besprengt. Danach erhebt er sich und wendet sich gegen das Volk, das in Jubel ausbricht. Nun naht sich ihm Proros mit dem Lorbeerkranz und drückt ihn auf sein Haupt, fast zugleich Aiakos, der ihm einen Lorbeerzweig in die Hand legt. Diese Zeremonie steigert das Jauchzen des Volkes ins Frenetische.⁵⁴

Jürgen Fehling als Regisseur der Berliner Uraufführung (15. November 1941) hat die Entsühnungs- und Krönungszeremonie hinter die Bühne verlegt, wie sich auch das Bühnenbild dieser Staatstheater-Inszenierung weit von der klassizistischen Signatur der Hauptmann'schen Vorgaben entfernte: Statt der Tempelarchitektur der Schauplatzbeschreibung erblickte der Zuschauer eine wilde Felslandschaft, über der schwer und niedrig die den Atridenfluch symbolisierende Gewitterwolke hing.⁵⁵ Erst das Burgtheater erfüllte mit Lothar Mühels Inszenierung vom Februar 1942 die Wünsche des Dramatikers nach archaischen Säulenreihen; César Kleins Bühnenbild präsentierte eine Mischform von Tempelfassade und tiefergelegenen Propyläen (Abb. 38).⁵⁶

Hier auch wurde die Zeremonie auf offener Bühne ausgespielt, die sich unschwer als Wunschtraum des Verfassers deuten lässt. Denn der Lorbeer ist seit Hesiod unentbehrliches Requisit der Dichterweihe.⁵⁷ So gesehen, schließt sich Hauptmanns *Iphigenie in Delphi* eng an die vier Jahre zuvor erschienene Autobiographie an. Zeigte diese im Rückblick die ersten Schritte des Jünglings in die »Propyläen der Kunst«, so führt uns das »Tempel-Weihefestspiel« von 1940/41 in einem allegorischen Gleichnis das Fortschreiten des Dichters – auch und gerade auf der Spur Goethes – und seine Aufnahme ins Allerheiligste der Kunstreligion vor.

54 Hauptmann: Sämtliche Werke (Anm. 1), Bd. 3, S. 1089; Pyrkon ist Oberpriester, Proros wie Aiakos Priester des Apoll.

55 Vgl. Peter Sprengel: Fels, Tempel, Harfe. Inszenierungen der *Iphigenie in Delphi* 1941/42. In: Sprengel: Abschied von Osmundis (Anm. 4), S. 523–561, hier S. 530 und 527.

56 Vgl. ebd., S. 534f., sowie die Abb., S. 538.

57 Vgl. Theogonie 1–35; Kurt Latte: Hesiods Dichterweihe. In: Antike und Abendland 2 (1946), S. 152–163; Athanasios Kambylis: Die Dichterweihe und ihre Symbolik. Heidelberg: Carl Winter 1965 (= Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften N.F., Reihe 2).

Abbildungen



Abb. 1 · Laokoon-Gruppe, Rom, Vatikanische Museen, Museo Pio Clementino, Cortile del Belvedere Nr. 74 (Inv. 1059, 1064, 1067), H. 1,84 m.

Quelle: Bernard Andrae: Laokoon und die Kunst von Pergamon. Die Hybris der Giganten. Frankfurt/M.: Fischer 1991 [Anhang].



Abb. 2 · Hubert Robert: Der Salle des Saisons im Louvre mit der geraubten Laokoon-Gruppe im Hintergrund, um 1802/03, Paris, Musée du Louvre, Inv. R.F. 1964–35, 0,37 x 0,46 m.
Quelle: Jean-Jacques Lévêque: *L'art et la Révolution Française. 1789–1804*. Neuchâtel: Ides et Calendes 1987, S. 29.



Abb. 3 · Anatole Devosge (nach Jacques-Louis David): Le Peletier de Saint-Fargeau, 1793, Dijon, Musée des Beaux-Arts, 0,476 × 0,40 m.

Quelle: Jörg Traeger: Der Tod des Marat. Revolution eines Menschenbildes. München: Prestel 1986, Abb. 6, S. 17.



Abb. 4 · Jacques-Louis David: La Mort de Marat, 1793, Brüssel, Königl. Museen der Schönen Künste, Inv. 3260, 1,65 x 1,28 m.

Quelle: Jörg Traeger: Der Tod des Marat. Revolution eines Menschenbildes. München: Prestel 1986, Taf. I.



Abb. 5 · Jacques-Louis David (Werkstattskopie): La Mort de Marat, nach 1793, Paris, Musée du Louvre, Inv. R.F. 1945-2, 1,62 x 1,30 m.
Quelle: The Louvre: All the Paintings. Ed. and Introductions by Vincent Pomarède. New York: Black Dog & Leventhal 2011, S. 603.



Abb. 6 · Detail aus Abb. 4: Billett der Corday, das Marat in der Linken hält.
Quelle: Jörg Traeger: Der Tod des Marat. Revolution eines Menschenbildes. München: Prestel 1986, Taf. IV.



Abb. 7 · Jacques-Louis David: Der Kopf des toten Marat, 1793, Paris, Louvre, als Leihgabe in Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Inv. RF 1921/MV 5288, 0,268 x 0,215 m.
Quelle: Jörg Traeger: Der Tod des Marat. Revolution eines Menschenbildes. München: Prestel 1986, Abb. 121, S. 169.





Abb. 9 · Masaccio (eigentl. Tommaso di Ser Cassai): Der Zinsgroschen, 1425–1428, Fresko, Florenz, Santa Maria del Carmine, Capella Brancacci, 2,55 x 5,98 m.

Quelle: Umberto Baldini, Ornella Casazza: La Capella Brancacci. Milano: Electa 1990, S. 38.



Abb. 10 · Masolino da Panicale: Petrus und Paulus heilen den Lahmen/Petrus und Paulus erwecken die Tabita, Fresko, 1424–1428, Florenz, Santa Maria del Carmine, Capella Brancacci, 247 x 588 cm.

Quelle: Umberto Baldini, Ornella Casazza: La Capella Brancacci. Milano: Electa 1990, S. 120.

Linke Seite:

Abb. 8 · Johann Christian Ernst Müller: Stich der Laokoon-Gruppe, als Illustration zu Johann Wolfgang Goethes Aufsatz *Ueber Laokoon*.

Quelle: Propyläen. Eine periodische Schrift herausgegeben von Goethe. Ersten Bandes Erstes Stück. Tübingen: Cotta 1798.

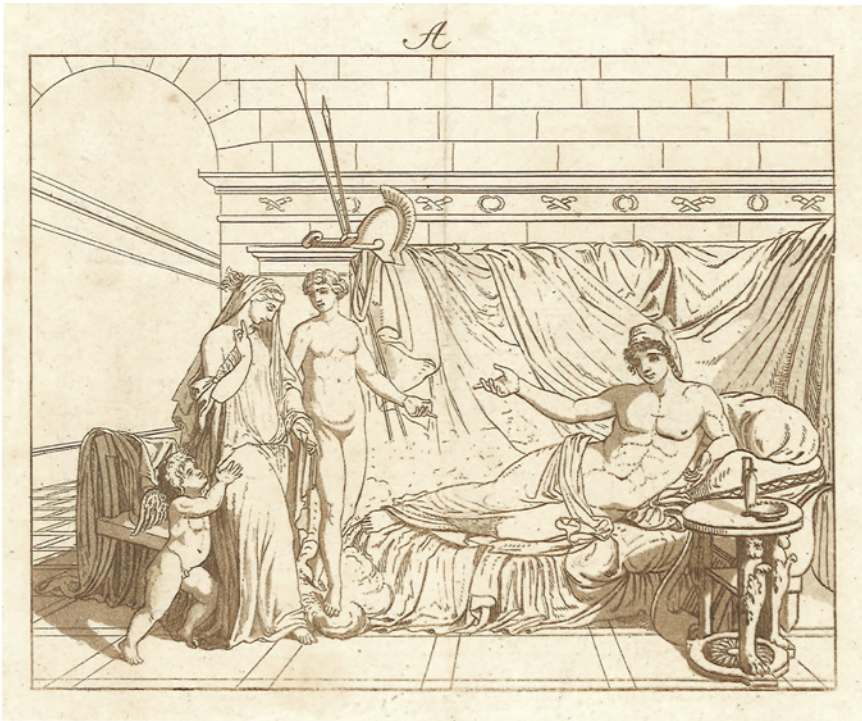


Abb. 11 · Stich nach Ferdinand Hartmann: Venus führt Helena dem Paris zu (Preisstück der ersten Weimarer Preisaufgabe), 1799.

Quelle: Propyläen. Eine periodische Schrift herausgegeben von Goethe. Dritten Bandes Erstes Stück. Tübingen: Cotta 1799.

Rechte Seite:

Abb. 12 · Stich nach Heinrich Kolbe: Venus führt Helena dem Paris zu (erste Weimarer Preisaufgabe), 1799.

Quelle: Propyläen. Eine periodische Schrift herausgegeben von Goethe. Dritten Bandes Erstes Stück. Tübingen: Cotta 1799.

Abb. 13 · Anton Radl nach Giorgio Fuentes: Bühnendekoration zur Oper »Palmira. Prinzessin von Persien« von Antonio Salieri, 1. Akt, 4. Szene, 1810–1813, Aquatinta, koloriert, Freies dt. Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum, Inv. Nr. III-09775, 51,4 x 72,7 cm.

Quelle: Anton Radl. 1774 – 1852. Maler und Kupferstecher. Ausstellungskatalog. Hg. von Museum Giersch. Petersberg: Imhof 2008, Abb. 59, S. 133.





Abb. 14 · Johann Heinrich Tischbein d. Ä.: Tischbein d. Ä. und seine Töchter, 1774, 69 x 57 cm, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Gemäldegalerie.

Quelle: 3 x Tischbein und die europäische Malerei um 1800. Hg. von den Staatlichen Museen Kassel/Museum der bildenden Künste Leipzig. München: Hirmer 2005 (= Kataloge der Staatlichen Museen Kassel, Bd. 33), S. 14.

Rechte Seite:

Abb. 15 · Johann Heinrich Meyer: Rubrikenschema mit Notizen zu Berninis Skulptur der Santa Bibiana, dem »Sterbenden Gallier« und dem sog. Kapitolinischen Antinoos (Hermes), Rom 1795/96, Weimar, Goethe und Schiller-Archiv, GSA 64/94.

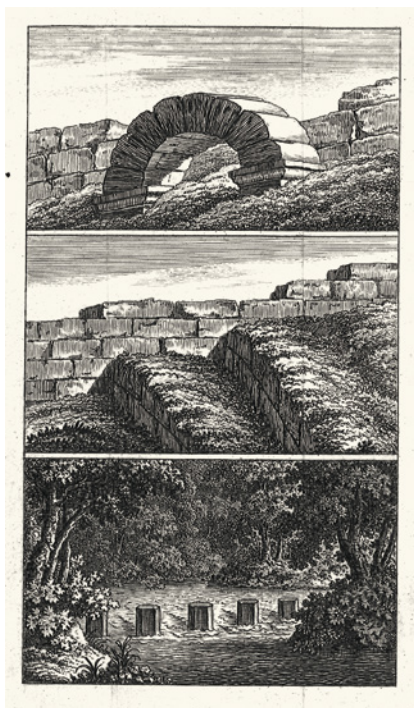


Abb. 16 · Conrad Horny: Kupferstiche zu Johann Heinrich Meyer: *Ueber Etrurische Monumente*.

Quelle: Propyläen. Eine periodische Schrift herausgegeben von Goethe. Ersten Bandes Erstes Stück. Tübingen: Cotta 1798.



Abb. 17 · Charles Nicolas Cochin d.J.: *École de Dessin*, Kupferstich aus der *Encyclopédie* von Diderot und D'Alembert, *Recueil de Planches*, Seconde Partie, Paris 1763, Art. Dessin, Pl. 1.



Abb. 18 · Joseph Anton Koch: Karikatur auf die Kunstpraxis an der Hohen Karlsschule in Stuttgart (1791), Feder u. Bleistift, aquarelliert, Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Inv. 4168, 35,0 x 50,1 cm.

Quelle: Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770–1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde. Ausstellungskatalog. Hg. von Gerhard Bott und Heinz Spielmann. Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums 1991, Abb. 2.3, S. 372.



Abb. 19 · Friedrich Philipp Reinhold:
Karikatur auf den Akademie-Lehr-
betrieb in Wien (1810), Bleistift und
Feder, Olten, Stiftung für Kunst des
19. Jahrhunderts, 15,3 x 17 cm.

Quelle: Stiftung für Kunst des
19. Jahrhunderts (Hg.): Facetten der
Romantik. Aquarelle und Zeichnungen
aus der Stiftung für Kunst des 19. Jahr-
hunderts. [Ausst. Kat.] Olten: Stiftung
für Kunst des 19. Jahrhunderts 1999,
Kat. 75, S. 104.



Abb. 20 · Johann Joseph Freidhoff (1768–1818) nach Nicolas Poussin (1594–1665): Der Tod des
Germanicus. Schabkunst, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Inv.-Nr. V,320,22, 57,8 x 68,4 cm.

Quelle: »... Waren nicht des ersten Bedürfnisses, sondern des Geschmacks und des Luxus.« Zum 200.
Gründungstag der Chalcographischen Gesellschaft Dessau. Hg. von Norbert Michels. Weimar: Her-
mann Böhlau Nachfolger 1996 (= Kataloge der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau, Bd. 3), S. 117.



Abb. 21 · Antonio Maria Zanetti (1680–1767)
nach Parmigianino (1503–1540): Stehende
junge Frau (1724), Chiraoscuro-Holzschnitt
mit vier Platten, Klassik Stiftung Weimar,
Kunstsammlungen, Inv. Nr. IK 3995, 27,5 x
15 cm.

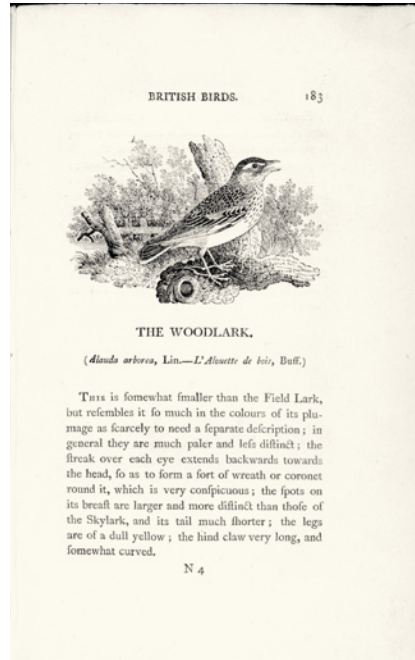


Abb. 22 · Thomas Bewick (1753–1828): The
woodlark (*alauda arborea*), Holzstich, 5,5 x
8 cm (Illustration), 21,7 x 13,7 cm (Seite).
Quelle: [Ralph Beilby:] History of British
Birds. The figures engraved by T. Bewick. Bd. 1.,
Newcastle: Beilby & Bewick 1797, S. 183.



Abb. 23 · Thomas Bewick
(1753–1828): The Common An-
telope, Titelvignette von: [Ralph
Beilby:] A General History of
Quadrupeds. Newcastle 1792,
Holzstich, 4,2 x 6,8 cm.
Quelle: [Ralph Beilby:] A Gene-
ral History of Quadrupeds. The
figures engraved by T. Bewick.
3. Auflage, Newcastle 1792.



Abb. 24 · Johann Georg Unger: ohne Titel, Holzschnitt, 15,4 x 12,6 cm.

Quelle: Johann Georg Unger: Fünf in Holz geschnittene Figuren, nach der Zeichnung J. W. Meil, wobey zugleich eine Untersuchung der Frage: Ob Albrecht Dürer jemals in Holz geschnitten? Berlin: G. A. Lange in Comm. 1779.

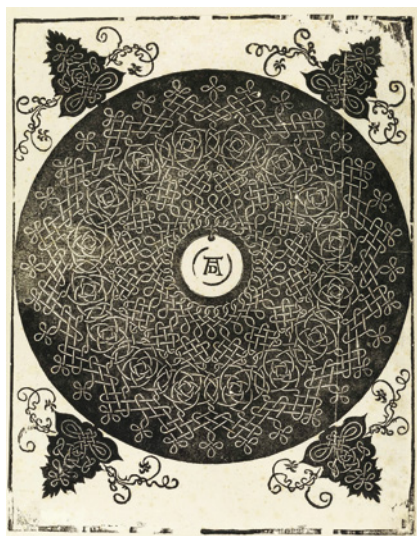


Abb. 25 · Albrecht Dürer (1471–1528): Knoten auf schwarzem Grund nach einer italienischen Vorlage, vermutlich 1513, Holzschnitt, postumer Abzug in Goethes Graphiksammlung, Klassik Stiftung Weimar, Goethe-Nationalmuseum, GGr/Sch.I.119,0152, 27,2 x 21,3 cm.



Abb. 26 · Johann Heinrich Meyer: Kopie der Aldobrandinischen Hochzeit (Ausschnitt), Wiederholung der 1796 von Meyer angefertigten Aquarellkopie des antiken Gemäldes, 1808/1809, Öl auf Leinwand, Klassik Stiftung Weimar, Museen, G 760, 11,5 x 25,1 cm.

Abb. 27 · Johann Heinrich Meyer nach Raffael und Werkstatt: Gottvater befiehlt Noah den Bau der Arche, Detail nach dem 1517–1519 entstandenen Fresko in den Vatikanischen Loggien, ca. 1786, Feder in Tusche, braun laviert, rot und grau aquarelliert, Klassik Stiftung Weimar, Graphische Sammlung, KK 9484/9, 25,8 x 18,6 cm.



Abb. 28 · Joris und Jacob Hoefnagel: Aktäon überrascht Diana und ihre Nymphen (1597), Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, Cabinet des dessins, REC 85, Recto.

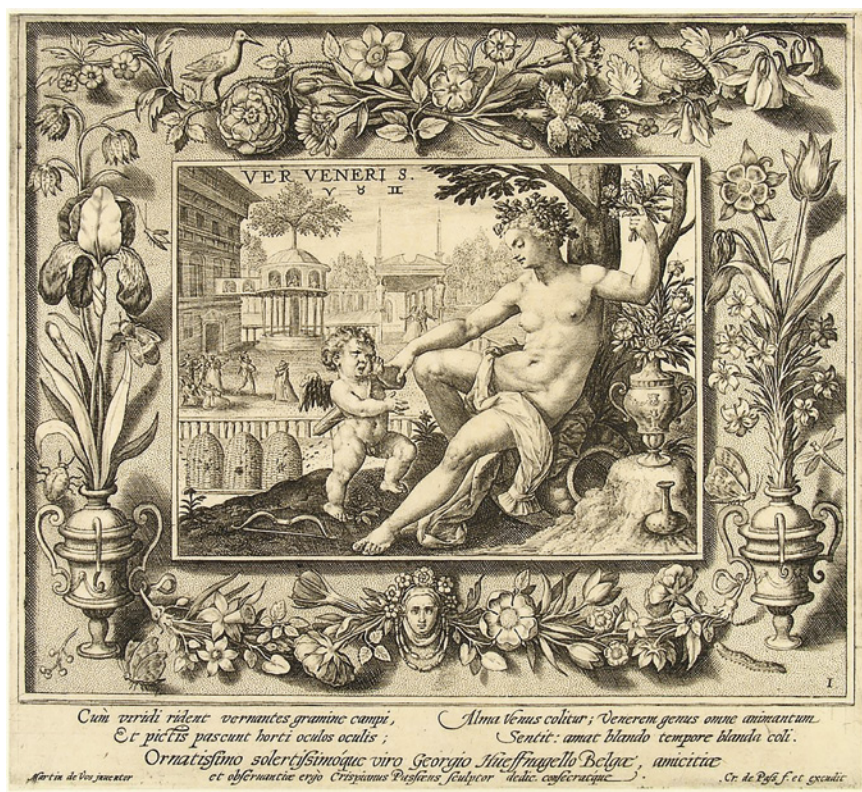


Abb. 29 · Crispijn de Passe d. Ä. nach Maerten de Vos: VER VENERI S. Frühling, um 1600, Museum Boijmans Van Beuningen, Inv.-Nr. BdH 13390.



Abb. 30 · Nicolas de Bruyn nach Maerten de Vos: Die vier Elemente (TERRA, AER, AQUA, IGNIS), Rijksmuseum Amsterdam, Inv.-Nr. RP-P-1891-A-16554 – 16557.



Abb. 31 · Crispijn de Passe d.Ä. nach Maerten de Vos: Die Vier Jahreszeiten (VER VENERI S, AESTAS CEREI S, AVTVMNVS BACCHO S, HYEMS AELO S), Museum Boijmans Van Beuningen, Inv.-Nr. BdH 13390–13393.

Rechte Seite:

Abb. 33 · Philipp Otto Runge: Achill und Skamandros (1801), Pinsel in Braun und Weiß über Bleistift, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 34227, 52,7 x 66,3 cm.



Abb. 32 · Johann Heinrich Wilhelm Tischbein: Sieben Heldenköpfe, Deutsches Literaturarchiv Marbach am Neckar, Cotta-Archiv. Der zweite Kopf von links stellt Achill dar.



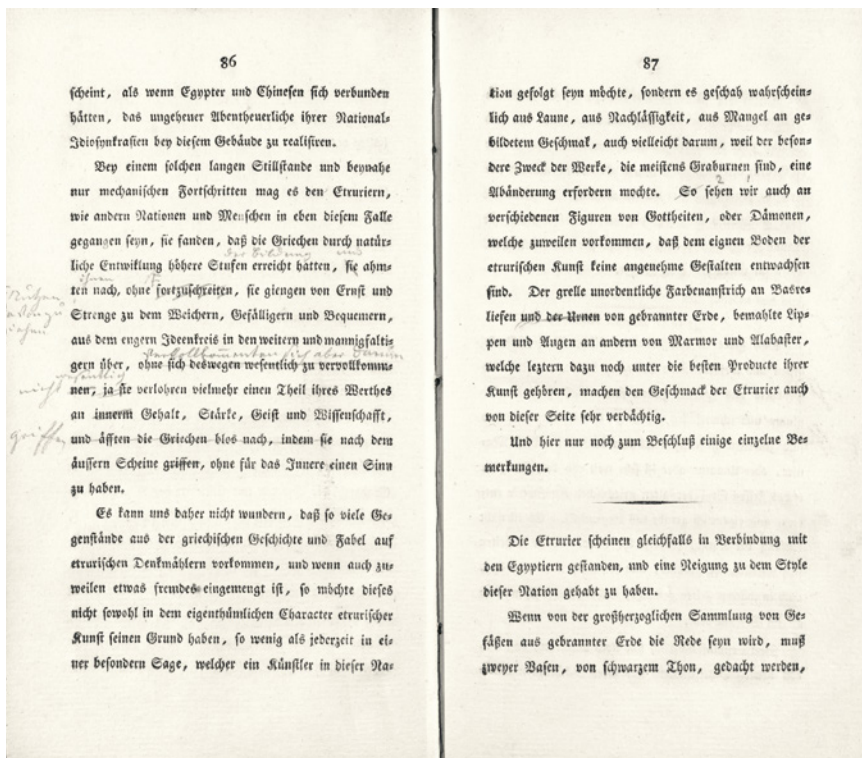
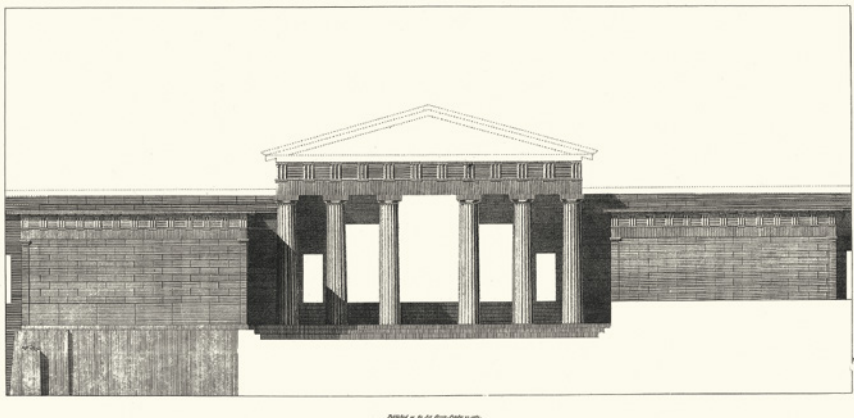
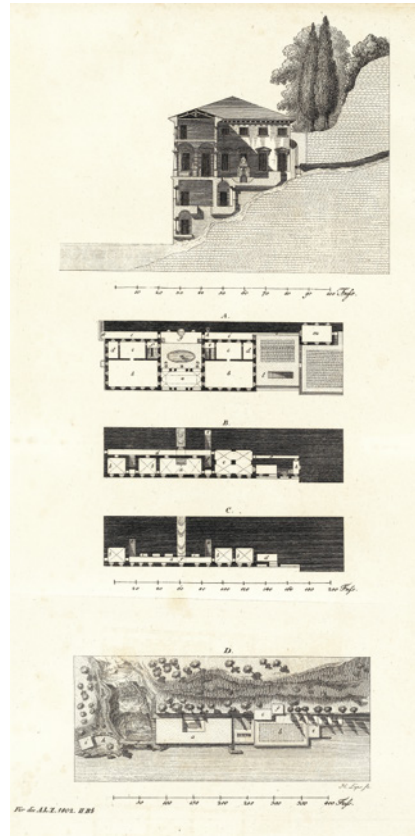


Abb. 34 · Propyläen. Eine periodische Schrift herausgegeben von Goethe. Ersten Bandes Erstes Stück. Tübingen: Cotta 1798 [Johann Heinrich Meyers Handexemplar, HAAB Weimar, Sign. Goe 2631 (1)], S. 86.

Abb. 35 · Johann Heinrich Meyer: Sog. Villa des Plinius, Gebäudeschnitt, Grundrisse und Lageplan (1797), Radierung von Johann Heinrich Lips.
 Quelle: Allgemeine Literatur-Zeitung (1802), 2. Bd., Titelpupfer.

Abb. 36 · James Stuart/Nicholas Revett: Die Propyläen in Athen.
 Quelle: The Antiquities of Athens. Measured and delineated by James Stuart and Nicholas Revett, Painters and Architects. Vol. 2. [1797] Arno Press: New York 1980, Vol. II, Chap. V, Pl. III.



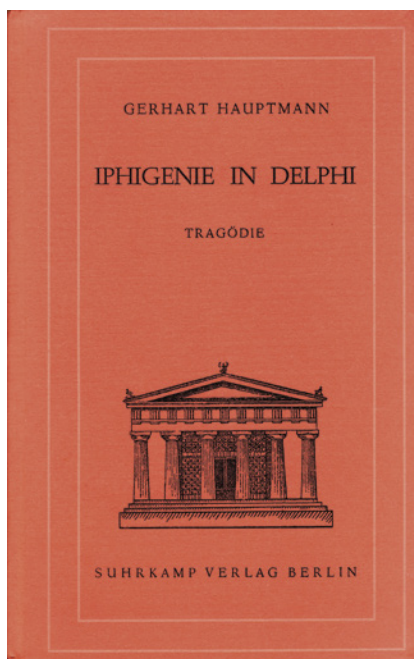


Abb. 37 · Pappumschlag zu Gerhart Hauptmann: Iphigenie in Delphi. Tragödie. Berlin: Suhrkamp 1944, mit Einbandzeichnung von H. H. Hagedorn (1941).

Abb. 38 · Bühnenbild von César Klein zur Burgtheater-Inszenierung der Iphigenie in Delphi (1942). Institut für Theaterwissenschaft der FU Berlin, Sign. 97/09/Th-Ph 1942/Hauptmann/32.



SIGLENVERZEICHNIS

I. TEXTAUSGABEN

- BA Goethe: Poetische Werke. Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen. Berliner Ausgabe. Hg. von einem Bearbeiterkollektiv unter der Leitung von Siegfried Seidel. 22 Bde. Berlin, Weimar: Aufbau 1960–1978.
- FA Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bde. Hg. von Friedmar Apel u.a. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag 1985ff. (= Bibliothek deutscher Klassiker).
- GB Johann Wolfgang Goethe: Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Im Auftrag der Klassik Stiftung Weimar und dem Goethe- und Schiller-Archiv hg. von Georg Kurscheidt, Norbert Oellers und Elke Richter. Berlin: Akademie 2008ff.
- GCB Goethe und Cotta. Briefwechsel 1797–1832. Textkritische und kommentierte Ausgabe in drei Bänden. Hg. von Dorothea Kuhn. Stuttgart: Cotta 1979–1983 (= Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft, Bd. 31–33).
- GMB Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer. Hg. von Max Hecker. 4 Bde. Weimar: Verlag der Goethe-Gesellschaft 1917–1932 (= Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 32, 34, 35).
- GT Johann Wolfgang von Goethe: Tagebücher. Im Auftrag der Klassik Stiftung Weimar hg. von Jochen Golz unter Mitarbeit von Wolfgang Albrecht, Andreas Döhler und Edith Zehm. Stuttgart, Weimar: Metzler 1998ff.
- MA Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. 21. Bde. in 33. Hg. von Karl Richter in Zusammenarbeit m. Herbert G. Göpfert, Norbert Miller, Gerhard Sauder u. Edith Zehm. München: Hanser 1985–1998.
- P Propyläen. Eine periodische Schrift. Hg. von Goethe. Tübingen: Cotta 1798–1800.
- PL Propyläen. Eine periodische Schrift. Hg. von Johann Wolfgang Goethe. Tübingen 1798–1800. Einführung und Anhang von Wolfgang Frhr. von Löhneysen. Nachdruck Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1965.
- SNA Schillers Werke. Nationalausgabe. Begr. von Julius Petersen, fortgeführt von Liselotte Blumenthal, Benno von Wiese und Siegfried Seidel. Hg. im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach von Norbert Oellers. 43 Bde. Weimar: Böhlau 1943ff.
- WA Goethes Werke. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. 133

Bde. In 143. Weimar: Böhlau 1887–1919. Bd. 144–146 (Nachträge und Register zu Abt. IV) hg. von Paul Raabe. München: DTV 1990.

II. ZEITSCHRIFTEN

- ALZ Allgemeine Literatur-Zeitung.
DVjs Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte.
GJb Goethe-Jahrbuch. Frankfurt/M. und Weimar 1880ff. (mit Angabe des Jahrgangs der Gesamtfolge).
JALZ Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung.

Verzeichnis der Beiträgerinnen und Beiträger

Dieter Borchmeyer

Professor emeritus für Neuere deutsche Literatur an der Universität Heidelberg
und Präsident a. D. der Bayerischen Akademie der Schönen Künste

Gerrit Brüning

Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Goethehaus/Freies deutsches Hochstift
Frankfurt (digitale Faust-Ausgabe)

Frank Büttner

Professor emeritus für Kunstgeschichte unter besonderer Berücksichtigung der
Kunstgeschichte Bayerns an der Ludwig-Maximilians-Universität München

Elisabeth Décultot

Alexander von Humboldt-Professorin für Neuzeitliche Schriftkultur und europä-
ischen Wissenstransfer an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg und
Directrice de recherche am Centre National de la Recherche Scientifique in Paris

Martin Dönike

Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Germanistischen Institut der Martin-Luther-
Universität Halle-Wittenberg

Daniel Ehrmann

DOC-Stipendiat der Österreichischen Akademie der Wissenschaften und Lehr-
beauftragter am Fachbereich Germanistik (Neuere deutsche Literatur) der Uni-
versität Salzburg

Johannes Grave

Professor für Historische Bildwissenschaft/Kunstgeschichte an der Universität
Bielefeld

Claudia Keller

Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Germanistischen Institut der Martin-Lu-
ther-Universität Halle-Wittenberg

York-Gothart Mix

Professor für Neuere deutsche Literatur mit dem Schwerpunkt Komparatistik an der Philipps-Universität Marburg

Ernst Osterkamp

Professor für Neuere deutsche Literatur an der Humboldt-Universität zu Berlin

Johannes Rößler

Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern

Hans-Jürgen Schings

Professor emeritus für Neuere deutsche Literatur an der Freien Universität Berlin

Sabine Schneider

Professorin für Neuere deutsche Literatur an der Universität Zürich

Peter Sprengel

Professor für Neuere deutsche Literatur an der Freien Universität Berlin

Norbert Christian Wolf

Professor für Neuere deutsche Literatur an der Universität Salzburg

Personenregister

erstellt von Sigrid Klonner

- Abbé Grégoire 81, 85
Abel, Jakob Friedrich 300
Abilgaard, Abraham 357
Adelung, Johann Christoph 326
Ahlwardts, Peter 352
Ahrendt, Hannah 120
Alpatow, Michail W. 116
Altenstein, Karl vom Stein zum 327, 328, 340
Anderson, John 335
Andreani, Andrea 339
Andreas-Salomé, Lou 415
Anna Amalia von Sachsen-Weimar-Eisenach 236, 281
Apel, Friedmar 43
Aristoteles 203, 321, 366
Arouet, François-Marie s. Voltaire
Asman, Carrie 233
Augustenburg, Friedrich Christian von 75, 379
Augustus 280
- Babeuf, François Noël 120
Bachelier, Jean-Jaques 184
Bachtin, Michail 35, 258, 272–274
Baeumer, Max L. 67
Bara, Joseph 90
Barbaroux, Charles Jean-Marie 105, 106
Barbier, J. Luc 80
Bätschmann, Oskar 56
Batteux, Charles 182
Battoni, Pompeo Girolamo 336
Baudissin, Caroline von 351
Baumgarten, Alexander Gottlieb 141, 151
Beccafumi, Domenico 339
Beethoven, Ludwig van 202, 411, 415
Beetz, Manfred 371, 382
Bernay, Michael 382
Bernini, Gian Lorenzo 113
Bertram, Philipp Ernst 182
Bertuch, Friedrich Justin 301, 341
- Beutler, Ernst 250
Bewick, Thomas 335, 341, 342, 344, 345, 347
Blondeau, Denise 250
Blücher, Gerhard Leberecht von 411
Böcklin, Arnold 416
Böhme, Jakob 355, 363, 365
Boisserée, Melchior 47
Boisserée, Sulpiz 47
Borchardt, Rudolf 414
Borchmeyer, Dieter 32, 195
Both, Jan 338
Böttiger, Karl August 82, 93, 289, 290, 341
Boucher, François 179
Brancacci, Pietro 167, 227
Brun, Friederike 403
Brüning, Gerrit 25, 41, 42, 371
Bruyn, Nicolaes de 353
Büchner, Georg 116
Buffon, George Louis Leclerc de 354
Buisson, François 177–179, 183
Buonarroti, Michelangelo 93, 117, 407
Burgard, Peter J. 16, 32, 227, 251, 391
Burne-Jones, Edward 414
Bury, Friedrich 357
Busch, Werner 53
Busoni 415
Büttner, Frank 37, 38, 295, 361
Buzot, François Nicolas Léonard 105, 106
- Calasso, Roberto 69
Caravaggio, Michelangelo Merisi da 93
Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach 208, 230, 301, 303
Carracci, Agostino, Annibale und Ludovico 326, 336
Carstens, Asmus Jakob 37, 52, 53, 58, 97, 300, 326
Casanova, Giovanni Battista 23, 299, 312
Catharina II., Kaiserin von Russland 178

- Cellini, Benvenuto 47, 384, 405
 Chabot, François 104, 105, 107, 112, 113
 Chalier, Joseph 120
 Chardin, Jean Siméon 179, 184
 Chodowiecki, Daniel Nikolaus 96
 Cicero, Marcus Tullius 321
 Claude s. Lorrain, Claude
 Claudius, Matthias 365
 Colbert, Jean-Baptiste 296
 Condorcet, Marie Jean Antoine Nicolas Caritat de 92
 Corday, Charlotte 75, 89, 100, 103–105, 107, 111–113, 117, 118
 Cornelius, Peter 167, 326
 Correggio, Antonio da 93, 185, 314, 336
 Cotta, Johann Friedrich 11, 18, 41, 191, 239, 243, 244, 282, 309, 371, 378, 383–385
 Couthon, George Auguste 105, 106
 Cramer, Carl Friedrich 178, 183, 190

 d'Églantine, Fabre 101
 d'Églantine, Romme 101
 da Carpi, Ugo 339, 340
 da Vinci, Leonardo 312, 343, 347
 Dannecker, Johann Heinrich 53, 302, 304, 306
 Danton, Georges 90
 Darnstedt, Johann Adolph 354
 David, Jaques-Louis 28, 71, 73, 78, 89–95, 98, 100–103, 106–122, 210, 221, 297
 Décultot, Elisabeth 31, 177
 Diderot, Denis 30, 31, 138, 148, 177–194, 198, 199, 225, 226, 377, 394
 Dieterich, Johann Christian 359
 Domenicchino 336
 Dönike, Martin 20, 25, 36, 115, 132, 277, 376
 Drouet, Jean Baptiste 105
 Dughet, Gaspar 338
 Duperré, Claude 104, 106
 Dürer, Albrecht 342, 343

 Eberwein, Karl 202
 Eckermann, Johann Peter 202, 276, 305, 420
 Égalité, Philippe 109
 Ehrenzeller, Martin 380
 Ehrmann, Daniel 11, 19, 25, 28, 29, 123

 Elias, Norbert 366
 Engelschall, Joseph Friedrich 234, 235, 237
 Erdmannsdorff, Friedrich Wilhelm von 336
 Esquiro, Alphonse 92
 Exekias 358

 Fabroni, Angelo 287
 Fauchet, Claude 104, 106
 Fehling, Jürgen 424
 Félibien, André 296
 Fernow, Carl Ludwig 50–53, 57–59, 61, 82, 83, 167, 295, 326, 331
 Fichte, Johann Gottlieb 261
 Fiedler, Konrad 127
 Fischer, Bernhard 147, 148
 Flaxman, John 24, 345
 Fleuriot-Lescot, Jean-Baptiste 71
 Fra Angelico (da Fiesole) 402
 Fragonard, Jean-Honoré 297
 Freidhoff, Johann Joseph 337
 Fried, Michael 231
 Friedrich Eugen von Württemberg 303
 Friedrich II., König von Preußen 298
 Friedrich, Caspar David 128, 129, 351, 361, 362, 364
 Frobenius, Leo 420
 Fuentes, Giorgio 195, 229, 232, 237
 Füssli, Johann Caspar 279, 332, 333

 Gaedechens, Rudolph 409
 Gaechtens, Thomas W. 109, 116
 Gamera, Giovanni de 230
 Geist, Johann Jacob Ludwig 133, 268, 269, 306
 Gentz, Friedrich 70
 George, Stefan 416
 Gérard, François 102, 210
 Gesner, Conrad 344
 Gessner, Johann 354
 Gilpin, William 332, 333
 Giotto (di Bondone) 334, 397
 Gluck, Christoph Willibald 204
 Gmelin, Wilhelm Friedrich 335
 Goethe, Johann Wolfgang 11–14, 16–43, 47–49, 53, 54, 59–62, 64, 67–70, 73, 79, 83, 85–88, 93–96, 98, 99, 114, 115, 121,

- 123–127, 129, 130, 132–138, 140, 142,
143, 145, 147, 148, 151–155, 158–161,
163–166, 170, 171, 177, 179–195, 197–210,
215–219, 221, 225–233, 235–247, 249,
251, 254, 257–259, 261, 262, 264, 266, 268,
269, 271–280, 282–291, 295, 301–310,
312–315, 318–320, 324, 326–329, 332,
334–336, 338, 339, 342–345, 347, 349, 350,
354–358, 360, 361, 371–380, 382–385,
387–399, 401–404, 407, 408, 411–424
- Goltz, Bogumil 417, 418
Goodman, Nelson 147, 150, 151
Gottsched, Johann Christoph 182, 196
Götze, Paul 379
Grave, Johannes 34, 35, 225, 250, 339
Greuze, Jean-Baptiste 96, 179
Grimm, Friedrich Melchior 177, 178
Grimm, Reinhold R. 87
Groys, Boris 142
Guibal, Nicolas Nikolaus 299, 304
Guilhaumou, Jaques 119
Gumbrecht, Hans Ulrich 141
- Hackert, Jakob Philipp 328, 336
Hagedorn, Christian Ludwig von 299
Haller, Albrecht von 354
Hamann, Johann Georg 178
Hanslick, Eduard 199
Hardenberg, Friedrich von s. Novalis
Hardenberg, Karl August von 327
Harnack, Otto 373, 379
Hartknoch, Johann Friedrich 178
Hartmann, Ferdinand 220, 360
Hauptmann, Carl 418
Hauptmann, Gerhart 42, 43, 407–411,
413–416, 418–424
Hawking, Stephen W. 366
Hebel, Johann Peter 364
Hebenstreit, Wilhelm 255, 256
Hegel, Georg Friedrich Wilhelm 27, 48–51,
113, 140, 255, 261
Heine, Heinrich 93
Heinitz, Friedrich Anton 37, 298, 300, 326
Heintz, Joseph 352
- Herder, Johann Gottfried 70, 73, 74, 76, 99,
178, 257, 301, 365
Herding, Klaus 108, 116
Herterich, Heinrich Joachim 357
Heydenreich, Karl Heinrich 84
Heyne, Christian Gottlob 359
Hiero II 280
Hippokrates 366
Hirt, Aloys 21, 23, 79, 93, 121, 273, 327
Hoefnagel, Jakob 351, 352
Hoefnagel, Joris 351, 352
Hofmann, Werner 354
Holst, Christian von 304
Homer 220, 321, 396
Horner, Johann Jakob 395
Humboldt, Caroline von 11, 17, 24, 41, 95, 209,
210, 221
Humboldt, Wilhelm von 11, 17, 24, 34, 41, 95,
193, 208–222, 240, 246, 247, 374, 390, 391
Hummel, Johann Erdmann 97
- Jacobi, Friedrich Heinrich 301
Jean Paul s. Richter, Johann Paul Friedrich
Jeitteles, Ignaz 253–255, 270
Jenisch, Daniel 67, 68
Jolles, Matthijs 250
Joyce, James 415
Juel, Jens 357
- Kant, Immanuel 127, 136, 143, 156, 158, 197,
261, 265, 266, 270, 271, 322, 323
Karl Eugen von Württemberg 302
Karl Theodor von der Pfalz 301f.
Kaunitz-Rietberg, Wenzel Anton von 298
Kayser, Philipp Christoph 201, 202
Keller, Claudia 25, 42, 62, 387
Kemper, Dirk 20
Kiefer, Klaus H. 67, 230
Klein, César 424
Knebel, Karl Ludwig 123, 124, 278
Koch, Joseph Anton 300, 327
Koella, Johann 279
Kolbe, Heinrich 220
Körner, Christian Gottfried 303, 377–379
Krämer, Sybille 169

- Krüger, Ephraim Gottlieb 354
 Kuhn, Dorothea 243
 Kühn, Gottlob Christian 362
 Kunz, Edith Anna 391
- Lamballe, Marie-Louise, princesse de 118
 Langer, Peter 301, 302, 325
 Langer, Robert 121, 122
 Langhans, Carl Gottlieb 412
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 141, 143, 149–151
 Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau 336
 Lepelletier de Saint-Fargeau, Louis-Michel 89, 90, 100, 101, 109
 Lessing, Gotthold Ephraim 114, 116, 318
 Levezow, Konrad 287
 Lévi-Strauss, Claude 69
 Lieber, Johann Karl 334
 Linné, Carl von 354
 Lips, Johann Heinrich 403
 Lobkowitz, Franz Joseph Maximilian von 201
 Locke, John 142
 Löhneysen, Wolfgang 399
 Lorrain, Claude 221, 336, 338
 Ludwig Eugen von Württemberg 302
 Ludwig XV., König von Frankreich 179
 Ludwig XVI., König von Frankreich 109
 Lyotard, Jean-François 143
- Maimon, Salomon 130
 Makart, Hans 407
 Mannlich, Christian von 325
 Marat, Jean Paul 28, 75, 89, 90, 92, 94, 95, 100–120
 Marie-Antoinette, Königin von Frankreich 101
 Maro, Publius Vergilius s. Vergil
 Maron, Anton 23, 298
 Marquard, Odo 69
 Masaccio (Tommaso di ser Giovanni di Mone Cassai) 167, 169, 173, 227
 Masolino (da Panicale) 167, 170
 Mayer, Mathias 30
 Maynard, Louis de 93
 Mazzola, Girolamo Francesco Maria s. Parmigianino
- Meier, Georg Friedrich 141, 142
 Mendelssohn, Moses 125, 144, 152
 Mengs, Anton Raphael 23, 295, 298, 299, 311, 312, 317, 321, 331, 332, 397
 Merck, Johann Heinrich 236
 Mersch, Dieter 169
 Meyer, Johann Heinrich 11, 13, 15–17, 20, 25, 36, 38–42, 47, 48, 53, 57–59, 61, 62, 64, 85, 93, 94, 96–99, 117, 123, 125–128, 133–135, 137, 144, 145, 147, 153–155, 157, 167–170, 193, 194, 245, 246, 273, 275, 277–292, 295, 301, 302, 306–312, 313–319, 325–340, 342–344, 346, 347, 350, 356, 358–361, 371–376, 378, 380, 383, 384, 387–390, 393, 395–405, 407, 412
 Michelangelo s. Buonarroti, Michelangelo
 Michelet, Jules 119, 120
 Mitchell, W.J.T. 157
 Mix, York-Gothart 40, 349
 Montesquieu, Charles Louis de Secondat, baron de 71
 Moritz, Karl Philipp 23, 59, 125, 126, 131, 143, 146, 151, 154–157, 162, 163, 226, 242, 262, 324, 365, 377, 380
 Möser, Justus 69
 Mozart, Wolfgang Amadeus 200–202
 Müller, Dominik 250, 272
 Müller, Lothar 248–250
 Mützel, Lothar 424
- Naigeon, Jaques-André 178
 Napoleon Bonaparte 12, 14, 27, 59, 62, 79, 80, 85, 87, 209, 357, 390, 403, 410, 411
 Naso, Publius Ovidius 396
 Nazarener, die 334
 Neufchâteau, François 81
 Newton, Isaac 392
 Nicolai, Friedrich 178
 Nietzsche, Friedrich 27, 48–51, 55, 390
 Novalis 203, 354
- Oeser, Adam Friedrich 23
 Olbrich, Harald 364
 Osterkamp, Ernst 33, 34, 53, 124, 132, 139, 205, 284, 316–318, 361, 402

- Overbeck, Friedrich 327
 Ovid s. Naso, Publius Ovidius
- Panofsky, Erwin 132
 Pius VI., Papst 280
 Parmigianino 338–340
 Passe, Crispijn d. Ä. de 352–354, 363
 Pellicia, Giuseppe Anselmo 351
 Perikles 124, 409
 Perthes, Friedrich Christoph 350, 354
 Pétion de Villeneuve, Jérôme 91, 92, 106
 Pforr, Franz 327
 Pfotenhauer, Helmut 12
 Phidias 321, 409, 412
 Picart, Bernhard 353
 Piles, Roger de 187, 296, 312, 317, 318, 347
 Piscator, Erwin 421
 Platon 195
 Plutarch 419
 Pommier, Édouard 81
 Porsenna 401
 Poussin, Nicolas 219, 336, 337
 Prange, Christian F. 317
 Praxiteles 287
 Purkinje, Jan Evangelista 160
- Quincy, Quatremère de 81, 82, 86, 87
- Radl, Anton 230
 Raffael (da Urbino) 93, 132, 137, 157, 170, 185, 285, 286, 289, 302, 315–318, 322, 335, 346, 350, 351, 355, 358, 360, 397, 418
 Raimondis, Marcantonio 302
 Ramboux, Johann Anton 334
 Ramler, Karl Wilhelm 182
 Rapp, Gottlob Heinrich 302
 Rauch, Christian Daniel 328
 Reboul, Jean-Louis 117
 Reichardt, Johann Friedrich 74, 75, 200, 201
 Reinhold, Friedrich 327
 Reni, Guido 360
 Réveillon, Jean Baptiste 351
 Reventlow, Julia von 351
 Reynolds, Joshua 312
 Rheinberger, Hans-Jörg 392
- Richter, Johann Paul Friedrich 54, 55, 117, 419
 Riemer, Friedrich Wilhelm 262
 Rilke, Rainer Maria 415
 Ripa, Cesare 312
 Roberts, Warren 118
 Robespierre, Maximilien de 70, 72, 90, 91, 94, 102, 105, 120
 Rochlitz, Johann Friedrich 276
 Romano, Giulio 228, 285
 Rosa, Hartmut 60
 Rössler, Johannes 25, 39, 329, 396
 Rousseau, Jean-Jacques 111, 113, 120
 Rudolf II., Kaiser des Heiligen Römischen Reichs 351
 Ruer, Margarete 414
 Ruisdael, Jacob van 338
 Rumohr, Carl Friedrich von 254, 255
 Runge, Daniel 139, 350, 352, 355, 358, 360, 364
 Runge, Philipp Otto 40, 139, 323, 349–367
 Ruscheweyhs, Ferdinand 334
- Sadeler, Aegidius 351
 Sadoletto, Jacopo 164
 Saint-Just, Antoine-Louis de 73, 101
 Salieri, Antonio 195, 206, 229
 Salles, Jean-Baptiste 105, 106
 Sansovino, Jacopo 414
 Savoy, Bénédicte 82
 Schadow, Johann Gottfried 158, 357
 Scheffel, Viktor von 418
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 145, 324–326, 352
 Scheuchzer, Johann Jacob 353
 Schick, Gottlieb 304, 326
 Schiller, Charlotte 378
 Schiller, Friedrich 11, 13, 14, 17, 20, 25, 32–34, 38, 41, 42, 50–54, 58, 60, 73–76, 84, 85, 88, 99, 123, 127, 132–135, 141, 152, 153, 165, 183, 191, 195, 198, 202–204, 209, 210, 215–219, 221, 229, 240, 245–247, 251, 264, 265, 267, 268, 271–275, 278, 281, 282, 300, 302–304, 307–309, 356, 371–380, 382–385, 387, 388, 393, 396, 417
 Schings, Hans-Jürgen 27, 28, 67

- Schinkel, Karl Friedrich 62, 327, 328
 Schlegel, August Wilhelm 11, 24, 88, 191, 191f., 192, 193, 255, 278, 324
 Schlegel, Caroline 192
 Schlegel, Friedrich 11, 24, 191, 247, 257, 350, 366
 Schlegel, Johann Adolf 182
 Schneider, Sabine 26, 27, 47
 Schongauer, Martin 335
 Schöpke, Adalbert 199
 Schuchardt, Christian 38
 Schultz, Christoph Ludwig Friedrich 327, 328
 Schulz, Eberhard Wilhelm 250
 Seifert, Siegfried 16
 Sengle, Friedrich 74, 77
 Serangeli, Gioacchino Guiseppe 102
 Seyfert, Johann Gottlieb 354
 Soret, Frédéric-Jacob 276
 Speckter, Johann Michael 352, 359
 Spohr, Louis 201
 Sprengel, Peter 42, 43, 407
 Starobinski, Jean 92
 Steffens, Henrik 353
 Steinbach, Erwin von 420
 Steinhagen, Harald 230
 Steinle, Friedrich 391
 Stieb, Magdalena 44
 Stieglitz, Christian Ludwig 124
 Sulzer, Johann Georg 188, 252, 397
 Suphan, Bernhard 305, 379, 381
 Swanevelt, Herman 338

 Tacitus, Publius Cornelius 103
 Talma, François-Joseph 212, 213
 Tausch, Harald 50, 51
 Telemann, Georg Philipp 364
 Testelin, Henri 312
 Thuriot de La rozière, Jaques Alexis 72
 Tieck, Friedrich 328
 Tieck, Ludwig 13, 254–256, 349, 350, 365
 Tischbein, Johann Heinrich d. Ä. 93, 233–237, 358, 359, 365
 Tizian 185
 Traeger, Jörg 93, 108, 111, 116, 117

 Ukrajinka, Lesja 415
 Unger, Johann Friedrich 341–343, 345
 Unger, Johann Georg 343

 Vaughan, William 116
 Vecellio, Tiziano s. Tizian
 Velázquez, Diego 407
 Vergil 99, 164, 165
 Vergniaud, Pierre 91, 92
 Vernet, Claude Joseph 179, 184
 Vien, Joseph Marie 179
 Vogel, Ludwig 279, 327
 Volkmann, Johann Jakob 333
 Volpato, Giovanni 350
 Voltaire 49, 77, 208, 211, 212, 216, 220, 221, 390, 391
 Vos, Maerten de 352–354

 Wackenroder, Wilhelm Heinrich 13, 365
 Wagner, Richard 202, 204
 Warburg, Aby 121
 Watelet, Henri de 312
 Webb, Benjamin 312
 Webb, Daniel 321
 Wedgwood, Josiah 288
 Weimarer Kunstfreunde/Weimarische Kunstfreunde/W.K.F. 11, 12, 15, 16, 18f., 26, 27, 29, 34, 36–38, 41, 42, 49, 56, 59, 61, 64, 67, 78, 84, 94, 114, 120, 121, 125, 133, 135, 155, 186, 206, 276, 295, 301, 311, 313, 316, 318–322, 325, 327, 328, 340, 392, 395, 397
 Weinbrenner, Friedrich 401
 Wieland, Christoph Martin 12, 301, 302
 Winckelmann, Johann Joachim 13, 14, 23, 52, 64, 79, 81, 114, 147, 172, 206, 242, 279, 301, 310, 312, 316, 321, 327, 411
 Wolf, Norbert Christian 11, 25, 35, 239
 Wolff, Pius Alexander 197

 Zampieri, Domenico s. Domenicchino
 Zanetti, Antonio Maria 339
 Zelter, Carl Friedrich 194, 197, 199, 201, 295
 Zumbusch, Cornelia 127, 163

LITERATURGESCHICHTE IN STUDIEN UND QUELLEN

HERAUSGEGEBEN VON

KLAUS AMANN, HUBERT LENGAUER, KARL WAGNER

NICHT AUFGEFÜHRTE BÄNDE SIND
VERGRIFFEN.

BD. 1 | KLAUS AMANN,
HUBERT LENGAUER, KARL WAGNER (HG.)
**LITERARISCHES LEBEN IN ÖSTERREICH
1848-1890**

2000. 918 S. GB. MIT SU
ISBN 978-3-205-99028-4

BD. 2 | WERNER MICHLER
DARWINISMUS UND LITERATUR
NATURWISSENSCHAFTLICHE UND
LITERARISCHE INTELLIGENZ IN
ÖSTERREICH 1859-1914
1999. 560 S. BR.
ISBN 978-3-205-98945-5

BD. 5 | HUBERT LENGAUER,
PRIMUS HEINZ KUCHER (HG.)
**BEWEGUNG IM REICH DER
IMMOBILITÄT**
REVOLUTIONEN IN DER HABSBURGER-
MONARCHIE 1848-49.
LITERARISCH-PUBLIZISTISCHE
AUSEINANDERSSETZUNGEN
2001. 558 S. GB. MIT SU
ISBN 978-3-205-99312-4

BD. 6 | KARL WAGNER, MAX KAISER,
WERNER MICHLER (HG.)
**PETER ROSEGGER -
GUSTAV HECKENAST**
BRIEFWECHSEL 1869-1878
2003. 739 S. 16 S. S/W-ABB. GB. MIT SU
ISBN 978-3-205-99482-4

BD. 7 | WENDELIN SCHMIDT-DENGLER
OHNE NOSTALGIE
ZUR ÖSTERREICHISCHEN LITERATUR
DER ZWISCHENKRIEGSZEIT
2002. 216 S. GB. | ISBN 978-3-205-77016-9

BD. 9 | DORIS MOSER
DER INGEBOURG-BACHMANN-PREIS
BÖRSE, SHOW, EVENT
2004. 550 S. 65 DIAGR. 6 TAB. GB. MIT SU
ISBN 978-3-205-77188-3

BD. 10 | IRENE RANZMAIER
**GERMANISTIK AN DER UNIVERSITÄT
WIEN ZUR ZEIT DES NATIONAL-
SOZIALISMUS**
KARRIEREN, KONFLIKTE UND DIE
WISSENSCHAFT
2005. 214 S. BR. | ISBN 978-3-205-77332-0

BD. 11 | KLAUS AMANN, FABJAN HAFNER,
KARL WAGNER (HG.)
PETER HANDKE. POESIE DER RÄNDER
MIT EINER REDE PETER HANDKES
2006. 262 S. 5 S/W-ABB. GB.
ISBN 978-3-205-77379-5

BD. 13 | PRIMUS HEINZ KUCHER (HG.)
**ADOLPH RITTER VON
TSCHABUSCHNIGG (1809-1877)**
LITERATUR UND POLITIK ZWISCHEN
VORMÄRZ UND NEOABSOLUTISMUS
2006. 355 S. 25 S. FAKS. BR.
ISBN 978-3-205-77491-4

LITERATURGESCHICHTE IN STUDIEN UND QUELLEN

BD. 14 | ROBERT LEUCHT
EXPERIMENT UND ERINNERUNG
DER SCHRIFTSTELLER WALTER ABISH
2006. 348 S. BR. | ISBN 978-3-205-77512-6

BD. 15 | ANJA POMPE
PETER HANDKE
POP ALS POETISCHES PRINZIP
2009. 249 S. 6 S/W-ABB. GB.
ISBN 978-3-412-20386-3

BD. 16 | ALEXANDRA KLEINLERCHER
ZWISCHEN WAHRHEIT UND DICHTUNG
ANTISEMITISMUS UND NATIONAL-
SOZIALISMUS BEI HEIMITO VON
DODERER
2011. 472 S. 20 S/W-ABB. UND FAKSIMILE.
BR. | ISBN 978-3-205-78605-4

BD. 17 | IRINA DJASSEMY
DIE VERFOLGENDE UNSCHULD
ZUR GESCHICHTE DES AUTORITÄREN
CHARAKTERS IN DER DARSTELLUNG
VON KARL KRAUS
2011. 266 S. BR. | ISBN 978-3-205-78615-3

BD. 18 | SIMONE FÄSSLER
VON WIEN HER, AUF WIEN HIN
ILSE AICHINGERS »GEOGRAPHIE DER
EIGENEN EXISTENZ«
2011. 276 S. 4 S/W-ABB. BR.
ISBN 978-3-205-78594-1

BD. 19 | SONJA OSTERWALDER
DÜSTERE AUFLÄRUNG
DIE DETEKTIVLITERATUR VON CONAN
DOYLE BIS CORNWELL
2011. 243 S. BR. | ISBN 978-3-205-78602-3

BD. 20 | NORBERT CHRISTIAN WOLF
**KAKANINI ALS GESELLSCHAFTS-
KONSTRUKTION**
ROBERT MUSILS SOZIOANALYSE
DES 20. JAHRHUNDERTS
2011. 1216 S. GB. | ISBN 978-3-205-78740-2

BD. 21 | MARTIN BRINKMANN
**MUSIK UND MELANCHOLIE IM WERK
HEIMITO VON DODERERS**
2012. 686 S. 7 S/W-ABB. GB.
ISBN 978-3-205-78828-7

BD. 22 | MIRJANA STANCIC
VERSCHÜTTETE LITERATUR
DIE DEUTSCHSPRACHIGE DICHTUNG
AUF DEM GEBIET DES EHEMALIGEN
JUGOSLAWIEN VON 1800 BIS 1945
2013. 335 S. BR. | ISBN 978-3-205-79460-8

BD. 23 | ALEXANDER MIONSKOWSKI
SOUVERÄNITÄT ALS MYTHOS
HUGO VON HOFMANNSTHALS
POETOLOGIE DES POLITISCHEN UND DIE
INSZENIERUNG MODERNER HERR-
SCHAFTSFORMEN IN SEINEM TRAUER-
SPIEL »DER TURM« (1924/25/26)
2015. 701 S. GB. | ISBN 978-3-205-79658-9

Die Beiträge des Bandes beschäftigen sich mit der von Goethe herausgegebenen Kunstzeitschrift *Propyläen*. Erstmals werden die darin veröffentlichten Texte und Abbildungen aus interdisziplinärer Perspektive unter Berücksichtigung des inneren Zusammenhangs der Zeitschrift sowie der zeitgenössischen Kontexte untersucht. Der Forschung soll so ein vertiefender Einblick in die spannungsreiche Beschaffenheit des klassizistischen Weimarer Kunstprogramms eröffnet werden.

